Digitized by Google

AK 106/44

Digitized by Google

Digitized by Google

AK 106/44

Digitized by Google

Allgemeine Theorie
der
Schönen Künſte,
in einzeln,
nach alphabetiſcher Ordnung der Kunſtwörter
auf einander folgenden Artickeln
abgehandelt,
von
Johann George Sulzer,
Mitglied der Königlichen Academie der Wiſſenſchaften in Berlin ꝛc.

Zweyten Theils, zweyter Band,
von R bis Z.

Biel,

In der Heilmanniſchen Buchhandlung, 1777.

BIBLIOTECA DE S J
Digitized by Google

Digitized by Google

R.

Radiren.

(Zeichnende Künste.)

Mit diesem ursprünglich lateinischen Worte, *) das eigentlich **auskratzen** oder **abkratzen** bedeutet, drükt man die Arbeit aus, mit der ein Zeichner vermittelst einer stählernen Nadel eine Zeichnung auf eine kupferne Platte einreißt. Dieses geschiehet hauptsächlich auf eine, mit Firnisgrund überzogene Platte, **) wo mit der Nadel der Firnisgrund, so wie es die Zeichnung erfodert, bis auf das Kupfer weggekratzt wird, damit das Aetzwasser, das man hernach über die gegründete Platte gießt, die mit der Nadel gerissenen Striche auf dem Kupfer ausfressen, oder einätzen könne. Man radirt aber auch auf die bloße Platte, ohne Firnis: dieses nennen einige mit der **kalten Nadel** arbeiten; das ist, mit der Nadel die Zeichnung in das Kupfer einreißen. Es geschieht in zweyerley Absicht. Gemeiniglich, wenn eine Platte schon geätzt, und ein Probedruk davon gemacht ist, um der Zeichnung hier und da nachzuhelfen, und noch fehlende Striche hereinzubringen; aber man radirt auch kleine Zeichnungen ganz mit der kalten Nadel, so wie man mit dem Grabstichel gleich auf das bloße Kupfer sticht. Weil aber der Zeichner auf diese Weise nicht tief in das Kupfer reißen kann, und mit mehr oder weniger Kraft auf die Nadel drüken muß, so können nur kleine und flüchtige Zeichnungen so radirt werden, die hernach auch nur sehr wenig Abdrüke geben. Also muß man das Radiren hauptsächlich betrachten, in so fern es auf den Firnisgrund zum Aetzen vorgenommen wird; wobey es hinlänglich ist, daß der Firnis, so wie es das Aetzen erfodert, mit der Nadel weggenommen werde.

Weil der Firnis sehr dünne aufgetragen, und weich ist, so hat man nicht nöthig, wie beym Radiren mit der kalten Nadel, sie stark aufzudrüken; man kann die Nadel bald eben mit der Leichtigkeit führen, wie die Feder, oder die Reißkohle. Mithin kann ein geübter Zeichner mit eben der Freyheit und Flüchtigkeit radiren, mit der er auf Papier zeichnet. Und hierin liegt der Grund, warum man in mehrern Absichten den radirten Kupferblättern, den Vorzug über die gestochenen geben muß, wovon schon anderswo gesprochen worden. *)

Ueber die Handgriffe des Radirens und die Beschaffenheit der Nadeln, kann man in dem im Artikel **Aetzkunst** angezeigten Werke des **Abr. Bosse** die nöthigen Nachrichten finden. Was übrigens in diesem Artikel noch anzuführen wäre, findet sich bereits in den Artikeln **Aetzen**, **Firnis**, **Gründen** und **Kupferstecherkunst**.

*) Radere.

**) S. Gründen; Firnis zum Aetzen.

Re.

(Musik.)

Die zweyte in der Solmisation gebräuchliche Sylbe, die allemal den zweyten Ton des aretinischen Hexachords anzeiget, der dem Mi-Fa vorhergeht. Wenn das Hexachord von C an-

*) S. Aetzkunst.

C anfängt, so ist D das Re; fängt es von G an, so ist A das Re. *)

Recitativ.

(Musik.)

Es giebt eine Art des leidenschaftlichen Vortrages der Rede, die zwischen dem eigentlichen Gesang, und der gemeinen Declamation das Mittel hält; sie geschieht wie der Gesang in bestimmten zu einer Tonleiter gehörigen Tönen, aber ohne genaue Beobachtung alles Metrischen und Rythmischen des eigentlichen Gesanges. Diese so vorgetragene Rede wird ein Recitativ genannt. Die Alten unterscheideten diese drey Gattungen des Vortrages so, daß sie dem Gesang abgesetzte Töne zuschrieben, der Declamation aneinanderhangende, das Recitativ aber mitten zwischen beyde setzten. Martianus Capella nennt diese drey Arten genus vocis - continuum, divisum, medium, und er thut hinzu, die letzte Art, nämlich das Recitativ, sey die, die man zum Vortrag der Gedichte brauche. Diesemnach hätten die Alten ihre Gedichte nach Art unsers Recitatives vorgetragen; und man kann hieraus erklären, warum in den alten Zeiten das Studium der Dichtkunst von der Musik unzertrennlich gewesen. Die bloße Declamation wurde bey den Alten auch notirt, aber blos durch Accente, nicht durch musicalische Töne. Dieses sagt Bryennius, den Wallis herausgegeben hat, mit klaren Worten.

Von der bloßen Declamation unterscheidet sich das Recitativ dadurch, daß es seine Töne aus einer Tonleiter der Musik nimmt, und eine den Regeln der Harmonie unterworfene Modulation beobachtet, und also in Noten kann gesetzt und von einem die volle Harmonie anschlagenden Basse begleitet werden. Von dem eigentlichen Gesang unterscheidet es sich vornehmlich durch folgende Kennzeichen. Erstlich bindet er sich nicht so genau, als der Gesang, an die Bewegung. In derselben Taktart sind ganze Takte und einzele Zeiten nicht überall von gleicher Dauer, und nicht selten wird eine Viertelnote geschwinder, als eine andere verlassen; dahingegen die genaueste Einförmigkeit der Bewegung, so lange der Takt derselbe bleibet, in dem eigentlichen Gesange nothwendig ist. Zweytens hat das Recitativ keinen so genau bestimmten Rhythmus. Seine größern und kleinern Einschnitte sind keiner andern Regel unterworfen, als der, den die Rede selbst beobachtet hat. Daher entstehet drittens auch der Unterscheid, daß das Recitativ keine eigentliche melodische Gedanken, keine würkliche Melodie hat, wenn gleich jeder einzele Ton eben so singend, als in dem wahren Gesang vorgetragen würde. Viertens bindet sich das Recitativ nicht an die Regelmäßigkeit der Modulation in andere Töne, die dem eigentlichen Gesang vorgeschrieben ist. Endlich unterscheidet sich das Recitativ von dem wahren Gesang dadurch, daß nirgend, auch nicht einmal bey vollkommenen Cadenzen, ein Ton merklich länger, als in der Declamation geschehen würde, ausgehalten wird. Es giebt zwar Arien und Lieder, die dieses mit dem Recitativ gemein haben, daß ihre ganze Dauer ohngefähr eben die Zeit wegnimmt, die eine gute Declamation erfodern würde; aber man wird doch etwa einzele Sylben darin antreffen, wo der Ton länger und singend ausgehalten wird. Ueberhaupt werden in dem Vortrag des Recitativs die Töne zwar rein nach der Tonleiter, aber doch etwas kürzer abgestoßen, als im Gesang, vorgetragen.

Das Recitativ kommt in Oratorien, Cantaten und in der Oper vor. Es unterscheidet sich von der Arie, dem Lied

*) S. Solmisation.

Lied und andern zum förmlichen Gesang dienenden Texte dadurch, daß es nicht lyrisch ist. Der Vers ist frey, bald kurz, bald lang, ohne ein in der Folge sich gleichbleibendes Metrum. Dieses scheinet zwar nur seinen äußerlichen Charakter zu bestimmen; aber er hat eben die besondere Art des Gesanges veranlasset.

Indessen ist freylich auch der Inhalt des Recitatives von dem Stoff der Arien und Lieder verschieden. Zwar immer leidenschaftlich, aber nicht in dem gleichen, oder stäten Fluß desselben Tones, sondern mehr abgewechselt, mehr unterbrochen und abgesetzt. Man muß sich den leidenschaftlichen Ausdruk in der Arie wie einen langsam oder schnell, sanft oder rauschend, aber gleichförmig fortfließenden Strohm vorstellen, dessen Gang die Musik natürlich abbildet: das Recitativ hingegen kann man sich wie einen Bach vorstellen, der bald stille fortfließt, bald zwischen Steinen durchrauscht, bald über Klippen herabstürzt. In eben demselben Recitativ kommen bisweilen ruhige, blos erzählende Stellen vor; den Augenblik darauf aber heftig und höchstpathetische Stellen. Diese Ungleichheit hat in der Arie nicht statt.

Indessen sollte der völlig gleichgültige Ton im Recitativ gänzlich vermieden werden; weil es ungereimt ist, ganz gleichgültige Sachen in singenden Tönen vorzutragen. Ich habe mich bereits im Artikel Oper weitläuftiger hierüber erkläret, und dort angemerkt, daß kalte Berathschlagungen, und solche Scenen, wo man ohne allen Affekt spricht, gar nicht musicalisch sollten vorgetragen werden. Es ist so gar schon widrig, wenn eine völlig kaltsinnige Rede in Versen vorgetragen wird. Und eben deswegen habe ich dort den Vorschlag gethan, zu der Oper, wo durchaus alles musicalisch seyn soll, eine ihr eigene und durchaus leidenschaftliche Behandlung des Stoffs zu wählen, damit das Recitativ nirgend unschiklich werde. Denn welcher Mensch kann sich des Lachens enthalten, wenn, wie in der Opera Cato, die Aufschrift eines Briefes, (Il fenato à Catone) singend und mit Harmonie begleitet, gelesen wird? Dergleichen abgeschmaktes Zeug kommt aber nur in zu viel Recitativen vor.

Wenn ich nun in diesem Artikel dem Tonsetzer meine Gedanken über die Behandlung des Recitatives vortragen werde, so schließe ich ausdrüklich solche, die gar nichts leidenschaftliches an sich haben, aus; denn warum sollte man dem Künstler Vorschläge thun, wie er etwas ungereimtes machen könne? Ich setze zum voraus, daß jedes Recitativ und jede einzele Stelle darin so beschaffen sey, daß der, welcher spricht, natürlicher Weise im Affekt spreche. Darum werde ich auch nicht nöthig haben, wie Herr Scheibe *) einen Unterschied zwischen dem blos recitirten und declamirten Recitativ zu machen; weil ich das erstere ganz verwerfe. Behauptet es indessen in der Oper, und in der Cantate seinen Platz, so mag der Dichter sehen, wie er es verantwortet, und der Tonsetzer, wie er es behandeln will. Denn hierüber Regeln zu geben, wäre nach meinen Begriffen eben so viel, als einen Dichter zu unterrichten, was für eine Versart er zu wählen habe, um ein Zeitungsblatt in eine Ode zu verwandeln.

Niemand bilde sich ein, daß der Dichter nur die schwächesten und gleichgültigsten Stellen seines Werks dem Recitativ vorbehalte, den stärksten Ausbruch der Leidenschaften aber in Arien, oder andern Gesängen anbringe. Denn gar oft geschieht das

*) S. Dessen Abhandlung über das Recitativ in der Bibliothek der schönen Wissenschaften im XI und XII Theile.

Gegentheil, und muß natürlicher Weise geschehen. Die sehr lebhaften Leidenschaften, Zorn, Verzweiflung, Schmerz, auch Freude und Bewunderung, können, wenn sie auf einen hohen Grad gestiegen sind, selten in Arien natürlich ausgedrükt werden. Denn der Ausdruk solcher Leidenschaften wird alsdenn insgemein ungleich und abgebrochen, welches schlechterdings dem fließenden Wesen des ordentlichen Gesanges zuwider ist. Man stelle sich vor, Herr Ramler hätte gegen sein eigenes Gefühl einem Tonsetzer zu gefallen, folgende Stelle eines Recitatives, in einem lyrischen Sylbenmaaß gesetzt:

Unschuldiger! Gerechter! hauche doch
Die matt gequälte Seele von dir; — —
Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe
Gespitzte Keile — Jesus reicht die Hände dar
Die theuren Hände, deren Arbeit Wohlthun war.

Wie würde doch daraus eine Arie gemacht worden seyn? Es ist wol nicht nöthig, daß ich zeige, wie ungereimt es wäre, eine solche höchstpathetische Stelle, nach Art einer Arie zu setzen. Hieraus aber siehet man deutlich, wie der höchste Grad des Leidenschaftlichen sich gar oft zum Recitativ viel besser als zur Arie schikt. Wir sehen es deutlich an mancher Ode, nach lyrischen Versarten der Alten, an die sich gewiß kein Tonsetzer wagen wird, es sey denn, daß er sie abwechselnd, bald als ein Recitativ, bald als Arie behandeln könne.

Es ist meine Absicht gar nicht, hier dem Dichter zu zeigen, wie er das Recitativ behandeln soll. Die Muster, die Ramler gegeben, sagen ihm schon mehr, wenn er Gefühl hat, als ich ihm sagen könnte.

Ich will hier nur noch einen besondern Punkt berühren. Ich kann mich nicht enthalten, zu gestehen, daß die bisweilen in Recitativen vorkommende Einschaltungen fremder Reden und Sprüche, die der Tonsetzer allemal als Arioso vorträgt, nach meiner Empfindung etwas anstößiges haben. Ich habe an einem andern Ort *) den lyrisch erzählenden Ton des Recitatives in der Ramlerischen Paßion als ein Muster empfohlen. Ich wußte in der That kein schöneres Recitativ zu finden, als gleich das, womit dieses Oratorium anfängt. Was kann pathetischer und für den Tonsetzer zum Recitativ erwünschter seyn, als dieses.

— Bester aller Menschenkinder!
Du zagst? du zitterst? gleich dem Sünder
Auf dein Todesurtheil fällt!
Ach seht! er sinkt, belastet mit der Missethaten
Von einer ganzen Welt.
Sein Herz in Arbeit fliegt aus seiner Höhle
Sein Schweiß fließt purpurroth die Schläf herab,
Er ruft: Betrübt ist meine Seele
Bis in den Tod u. s. f.

Graun hat nach dem allgemeinen Gebrauch, der zur Regel geworden ist, die Worte: **Betrübt ist meine Seele** u. s. w. die der Dichter einer fremden Person in den Mund legt, als ein Arioso vorgetragen, und man wird schwerlich, wenn man es für sich betrachtet, etwas schöneres in dieser Art aufzuweisen haben, als dieses Arioso: und dennoch ist es mir immer anstößig gewesen, und bleibt es, so oft ich diese Paßion höre. Es ist mir nicht möglich, mich darin zu finden, daß dieselbe recitirende Person, bald in ihrem eigenen, bald in fremden Namen singe. Und doch sehe ich auf der andern Seite nicht, warum eben dieses Dramatische bey dem epischen Dichter mir nicht mißfällt? Wenn mich also mein Gefühl hierüber nicht täuscht; so möchte ich sagen, es gehe an in eines andern Namen, und mit seinen Worten zu sprechen; aber nicht zu singen. Allein, ich getraue

*) S. Oratorium.

traue mir nicht, mein Gefühl hierüber zur Regel anzugeben. Im würklichen Drama, da die Wolke: Betrübt u. s. f. von der Person selbst, gesungen würden, wär alles, wie der Tonsetzer es gemacht hat, vollkommen. Oder wenn es so stünde:

Sein Schweiß fließt purpurroth
Die Schläf herab: Betrübt ist seine Seele
Bis in den Tod

So könnte doch, dünkt mich, das Arioso, so wie Graun es gesetzt hat, beybehalten werden. So gar die Folge dieser eingeschalteten Rede könnte hier der Dichter in seinem eigenen Namen sagen. Nur in dem einzigen Vers:

Nimm weg, nimm weg den bittern Kelch von meinem Munde. —

müßte seinem stehen. Doch ich will wie gesagt, hierüber nichts entscheiden: ich sage nur, daß mein Gefühl sich an solche Stellen nie hat gewöhnen können.

So viel sey von der Poesie des Recitatives gesagt. Rousseau hat sehr richtig angemerkt, daß nur die Sprachen, die schon an sich im gemeinen Vortrag einen guten musicalischen Accent, oder etwas singendes haben, sich zum Recitativ schiken. Darin übertrifft freylich die italiänische meist alle andern heutigen europäischen Sprachen. Aber auch weniger singende Sprachen können von recht guten Dichtern, wenn nur der Inhalt leidenschaftlich genug ist, so behandelt werden, daß sie genug von dem musicalischen Accent haben: Klopstok und Ramler haben uns durch Beyspiele hievon überzeuget. Wer die englische Sprache nur aus einigen kalten gesellschaftlichen Gesprächen kennte, würde sich nicht einfallen lassen, daß man darin Verse schreiben könnte, die den besten aus der Aeneis an Wolklang gleich kommen: und doch hat Pope dergleichen gemacht. Also kommt es nur auf den Dichter an, auch in einer etwas unmusicalischen Sprache, sehr musicalisch zu schreiben.

Aber es ist Zeit, daß wir auf die Bearbeitung des Recitatives kommen, die dem Tonsetzer eigen ist. Um aber hierüber etwas nützliches zu sagen, ist es nothwendig, daß wir zuerst die Eigenschaften eines vollkommen gesetzten Recitatives, so gut es uns möglich ist, anzeigen.

1. Das Recitativ hat keinen gleichförmigen melodischen Rhythmus, sondern beobachtet blos die Einschnitte und Abschnitte des Textes, ohne sich um das melodische Ebenmaaß derselben zu bekümmern. In Deutschland und in Italien wird es immer in $\frac{4}{4}$ Takt gesetzt. Im französischen Recitativ kommen allerley Taktarten nach einander vor, daher sie sehr schwer zu accompagniren, und noch schwerer zu fassen sind.

2. Es hat keinen Hauptton, noch die regelmäßige Modulation der ordentlichen Tonstüke; noch muß es, wie diese, wieder im Hauptton schliessen; sondern der Tonsetzer giebt jedem folgenden Redesatz, der einen andern Ton erfodert, seinen Ton, er stehe mit dem vorhergehenden in Verwandtschaft, oder nicht; er bekümmert sich nicht darum, wie lang oder kurz dieser Ton daure, sondern richtet sich darin lediglich nach dem Dichter. Schnelle Abweichungen in andere Töne haben besonders da statt, wo ein in ruhigem oder gar fröhlichen Ton redender plözlich durch einen, der in heftiger Leidenschaft ist, unterbrochen wird; welches in Opern oft geschieht.

3. Weil das Recitativ nicht eigentlich gesungen, sondern nur mit musicalischen Tönen declamirt wird, so muß es keine melismatische Verzierungen haben.

4. Jede Sylbe des Textes muß nur durch einen einzigen Ton ausge-

drükt werden: wenigstens muß, wenn irgend noch ein andrer zu besserm Ausdruk daran geschleift wird, dieses so geschehen, daß die deutliche Aussprach der Sylbe dadurch nicht leidet.

5. Alle grammatische Accente müssen dem Sylbenmaaße des Dichters zufolge auf gute, die Sylben ohne Accenten auf die schlechten Takttheile fallen.

6. Die Bewegung muß mit dem besten Vortrag übereinkommen; so daß die Worte, auf denen man im Lesen sich gern etwas verweilet, mit langen, die Stellen aber, über die man im Lesen wegeilet, mit geschwinden Noten besetzt werden.

7. Eben so muß das Steigen und Fallen der Stimme sich nach der zunehmenden, oder abnehmenden Empfindung richten, sowol auf einzelen Sylben, als auf einer Folge von mehrern Sylben.

8. Pausen sollen nirgend gesetzt werden, als wo im Text würkliche Einschnitte, oder Abschnitte der Sätze vorkommen.

9. Bey dem völligen Schluß einer Tonart, auf welche eine andere ganz abstechende kommt, soll die Recitativstimme, wo nicht schon die Periode der Rede die Cadenz fodert, auch keine machen. Das Recitativ kann die Cadenz, wenn die Oberstimme bereits schweiget, dem Baß überlassen.

10. Die besondern Arten der Cadenzen, wodurch Fragen, heftige Ausrufungen, streng befehlende Sätze sich auszeichnen, müssen eben nicht auf die letzten Sylben des Satzes, sondern gerade auf das Hauptwort, auf dessen Sinn diese Figuren der Rede beruhen, gemacht werden.

11. Die Harmonie soll sich genau nach dem Ausdruk des Textes richten, leicht und consonirend bey gesetztem und fröhlichem; klagend und zärtlich dissonirend bey traurigem und zärtlichem Inhalt; beunruhigend und schneidend dissonirend bey sehr finsterem, bey heftigem und stürmischem Ausdruk seyn. Doch versteht es sich von selbst, daß auch die widrigsten Dissonanzen, nach den Regeln der Harmonie sich müssen vertheidigen lassen. Besonders ist hier auf die Mannichfaltigkeit der harmonischen Cadenzen, wodurch man in andere Töne geht, Rüksicht zu nehmen; weil diese das meiste zum Ausdruk beytragen.

12. Auch das Piano und Forte mit ihren Schattirungen sollen nach Inhalt des Textes wol beobachtet werden.

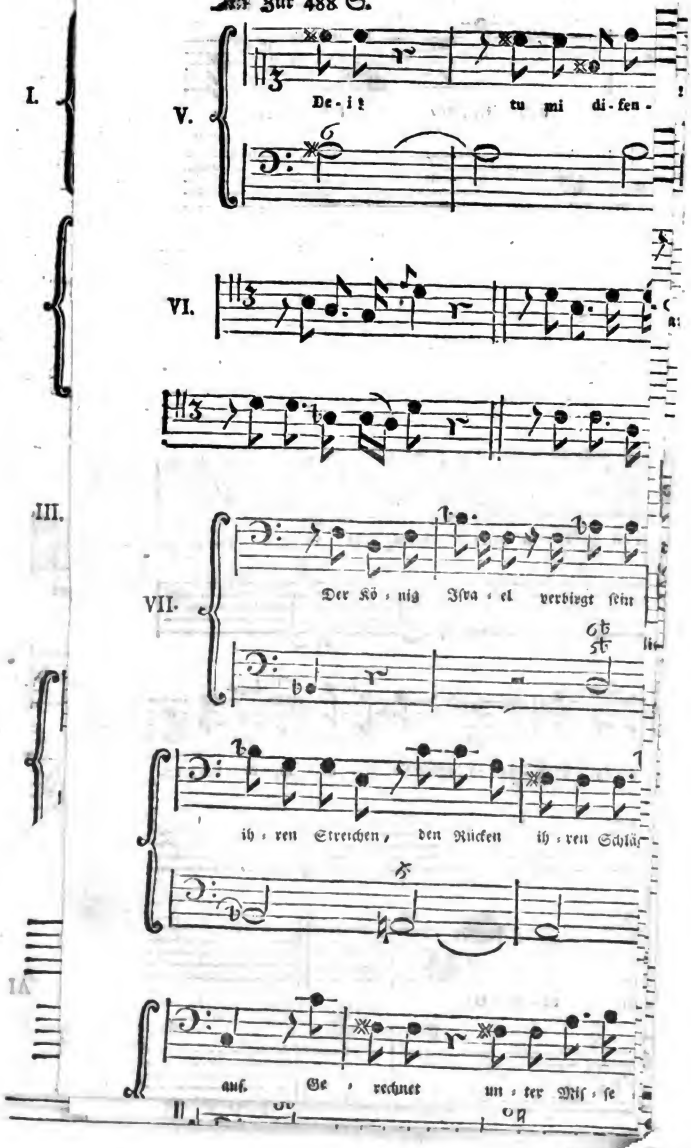
13. Zärtliche, besonders sanft klagende und traurige Sätze, auch sehr feyerlich Pathetische, die durch einen oder mehrere Redesätze in gleichem Ton der Declamation fortgehen, müssen sowol der Abwechslung halber, als weil es sich da sonst gut schiket, Arioso gesetzt werden.

14. Als eine Schattirung zwischen dem ungleichen gemeinen recitativischen Gang, und dem Arioso, kann man, wo es sich wegen des eine Zeitlang anhaltenden gleichförmigen Ganges der Declamation schiket, dem recitirenden Sänger die genau taktmäßige Bewegung vorschreiben.

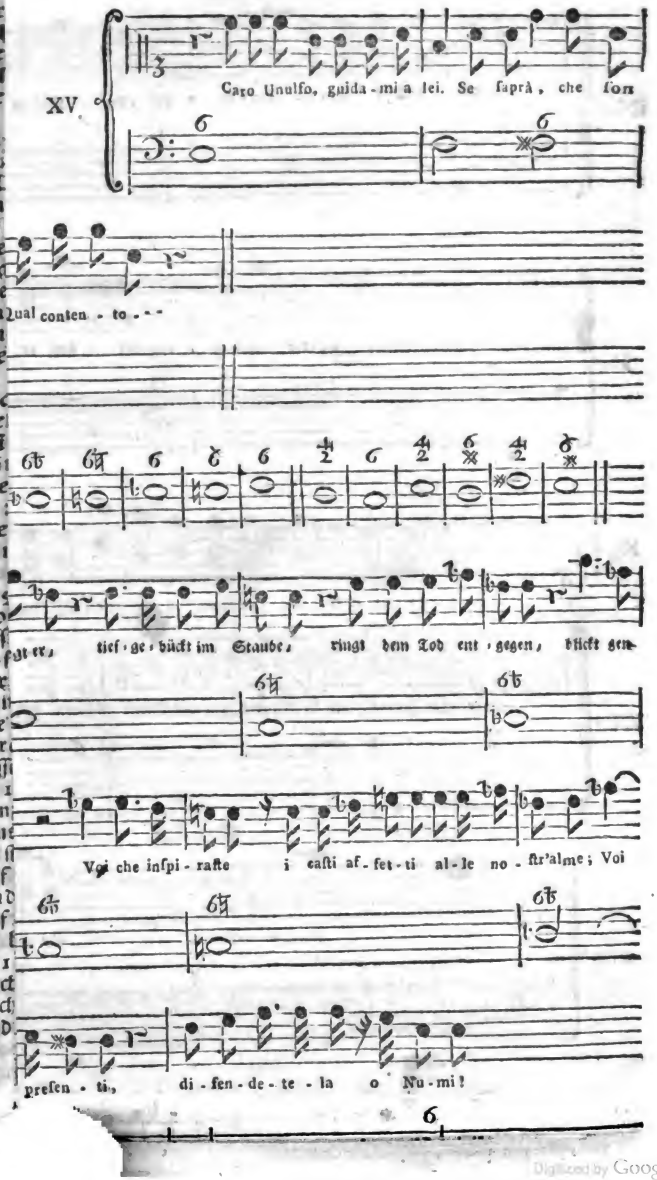
15. Endlich wird an Stellen, wo die Rede voll Affekt, aber sehr abgebrochen, und mit einzelen Worten, ohne ordentliche Redesätze fortrükt, das sogenannte Accompagnement angebracht, da die Instrumente während Pausiren des Redenden, die Empfindung schildern.

Dieses sind, wie mich dünkt, die Eigenschaften eines vollkommenen Recitatives. Anstatt einer wortreichen und vielleicht unnützen Anleitung, wie der Tonsetzer jede dieser Eigenschaften in das Recitativ zu legen habe, wird es wol nützlicher seyn,

Zur 488 S.



Digitized by Google


XV
Caro Unulfo, guida-mi a lei. Se saprà, che son
qual conten-to---
tief-ge-bückt im Staube, ringt dem Tod ent-gegen, blickt gen
Voi che inspi-rafte i caſti af-fet-ti al-le no-ſtr'alme; Voi
preſen-ti, di-fen-de-te-la o Nu-mi!

XX.

XXIV.*

Laß den Bruder dich um - armen!

XXIV.†

Laß den Bruder dich um -

XXV.

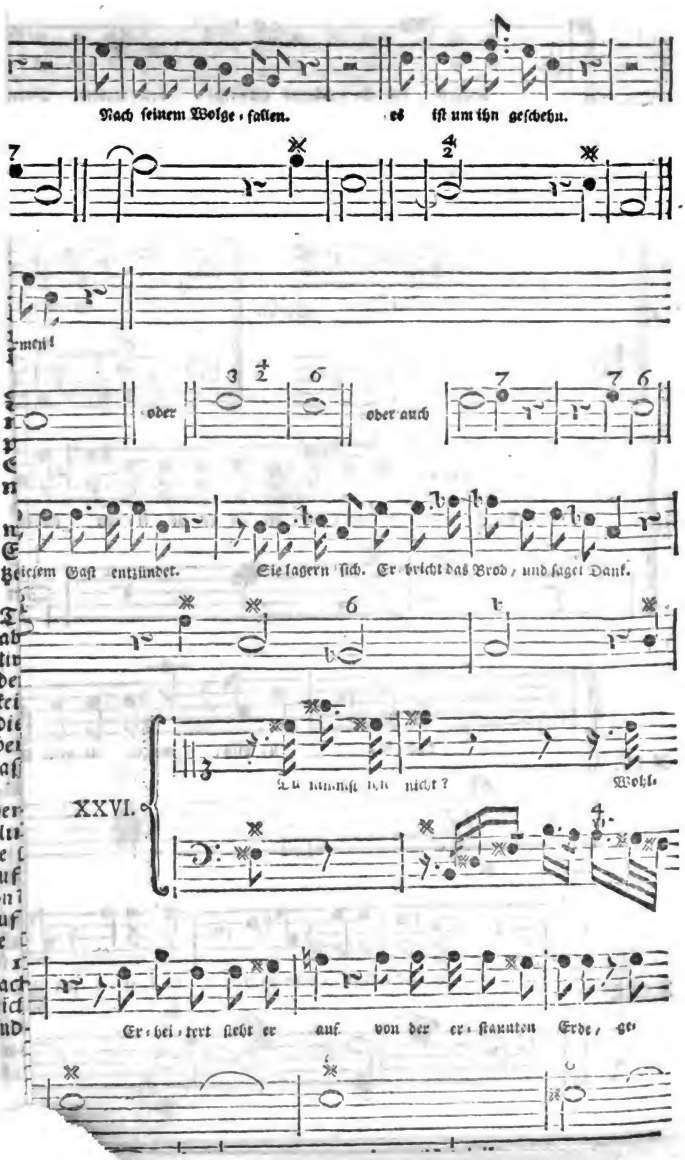
Mit Lie - be wird ihr Herz

XXII.

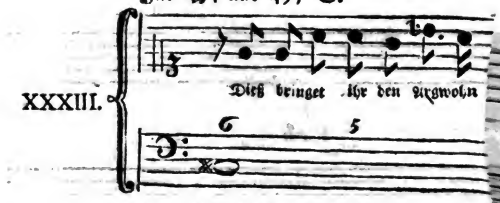
Die Jünger ken - nen sei - nen Dank te.

an! dein Wille soll geschehn.

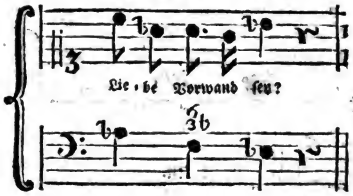
Digitized by Google


Nach seinem Wolge-fallen. es ist um ihn geschehn.
oder
oder auch
Zeichen Gast entzündet. Sie lagern sich. Er bricht das Brod, und saget Dank.
XXVI.
Er-hei-tert steht er auf von der er-staunten Erde, ge-

XXXIII.



XXVII

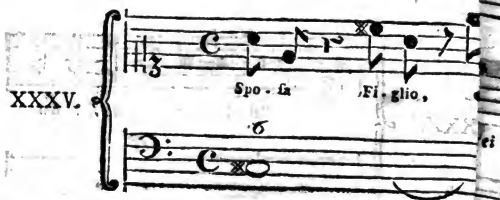


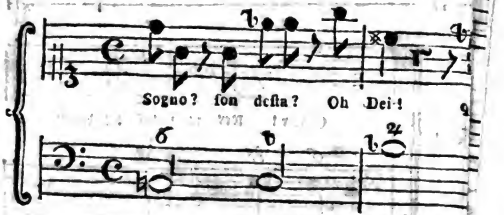
XXVIII

XXXIV.

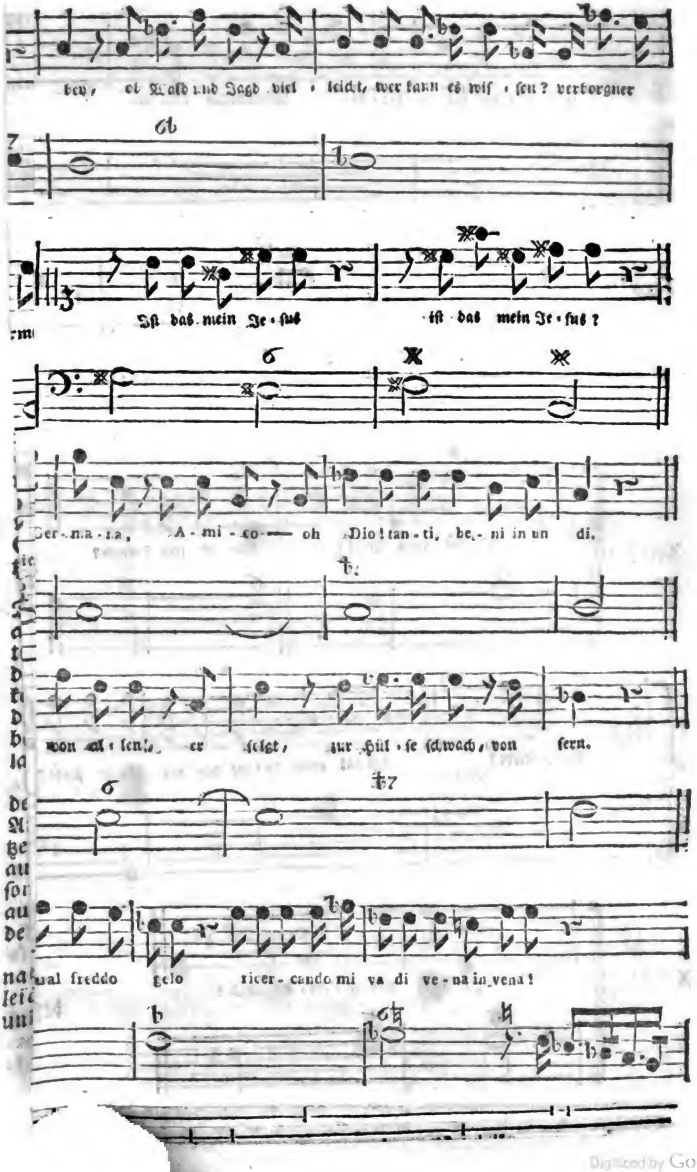
XXIX.

XXXV.

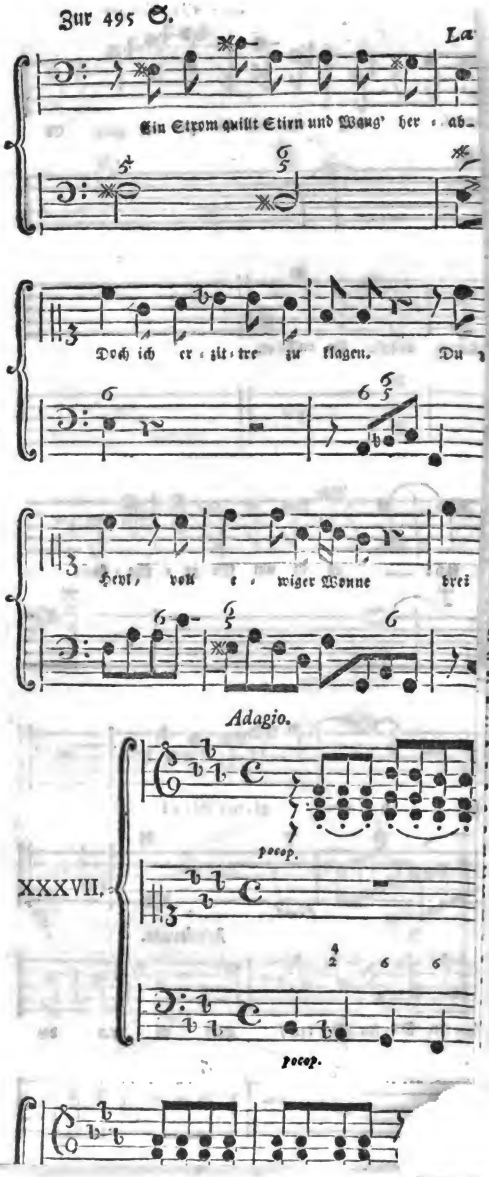


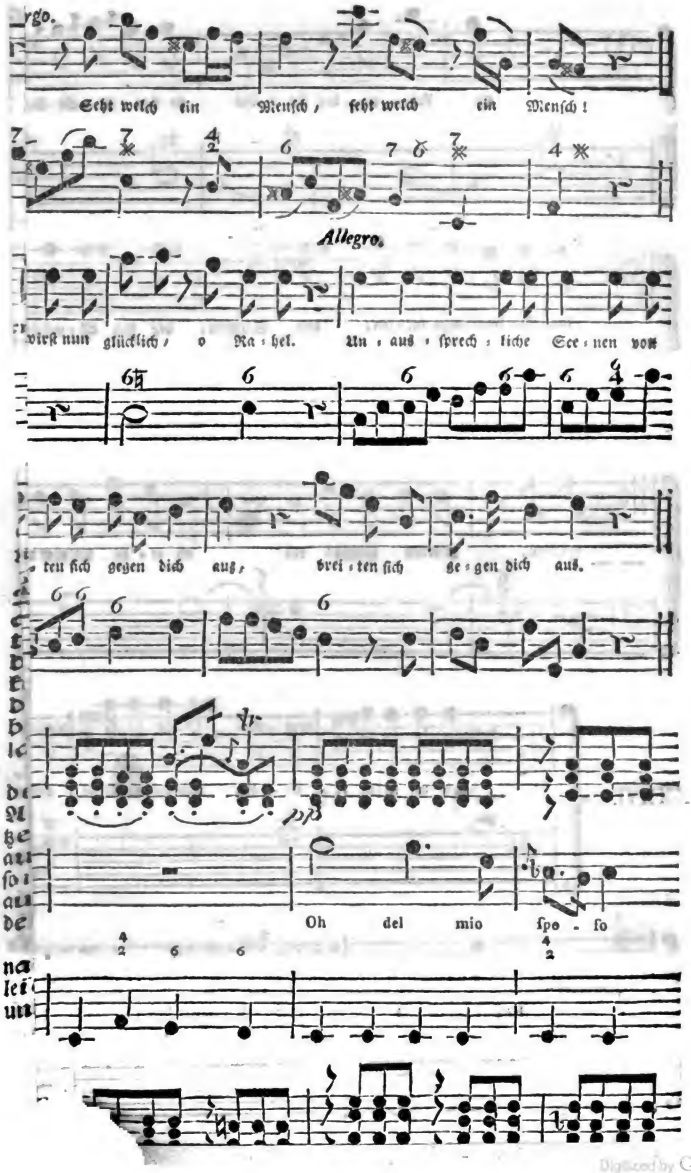


Digitized by Google


bey, ei Wald und Jagd viel • leicht, wer kann es wiſ • ſen? verborgner
Iſt das mein Je • ſus iſt das mein Je • ſus?
Ber • ma • ra, A • mi • co — oh Dio! tan • ti, be • ni in un di.
von al • len, er ſiegt, nur Hil • fe ſchwach, von fern.
nal freddo gelo ricer • cando mi va di ve • na in vena!

Zur 495 S.


La
Ein Strom quillt Stirn und Wang' her ab
Doch ich er zit tre zu klagen. Du
Heul, von e wiger Wonne trei
Adagio.
XXXVI.
XXXVII.
pocop.
pocop.



Digitized by Google

XXXVIII.

Digitized by Google

Digitized by Google

seyn, wenn ich gute und schlechte Beyspiele anführe, und einige Anmerkungen darüber beybringe. Einer meiner Freunde, der mit der Theorie der Musik ein feines Gefühl des guten Gesanges verbindet, und dem ich diesen Aufsatz mitgetheilt habe, hat die Gefälligkeit gehabt, folgende Beyspiele zur Erläuterung der obigen Anmerkungen aufzusuchen, und noch mit einigen Anmerkungen zu begleiten. Ich habe nicht nöthig, die Weitläuftigkeit dieses Artikels zu entschuldigen; der Mangel an guter Anweisung zum Recitativ rechtfertiget mich hinlänglich. †)

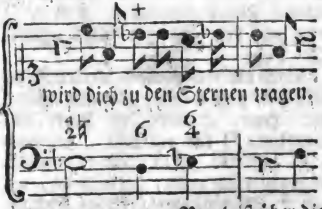
* * *

Zur Erläuterung der ersten und achten Regel, dienet das Beyspiel I.

Hier siehet man zur Erläuterung der ersten Regel Einschnitte von verschiedener Länge und Kürze, so wie es der Text erforderte. Zugleich aber hat man ein Beyspiel, wie gegen die achte Regel gefehlt wird; denn bey dem Worte **Götter** † ist ein förmlicher Einschnitt in der Melodie und Harmonie, der erst bey dem Worte **Menschen** hätte fühlbar gemacht werden sollen.

Eben dieses gilt von dem Beyspiel II. Auf dem Worte **Herz** wird mit dem G mollaccord eine harmonische Ruhe bewürkt, da doch der Sinn der Worte noch nicht vollendet ist. In beyden Stellen, die hier getadelt werden, sind auch die Pausen unschicklich angebracht. Hier muß noch zur Ergänzung der achten Regel angemerkt werden, daß kein Leitton noch eine Dissonanz eher resolvieren muß, als bis ein völliger Sinn der Worte zu Ende ist. Wäre der Satz aber lang, oder fände man des Ausdruks wegen nöthig, die Harmonie oft abzuwechseln; so müßte bey jeder Resolution des Leittones oder der Dissonanz, sogleich ein anderer Leitton, oder eine neue Dissonanz eintreten, damit die Erwartung auch in der Harmonie unterhalten werde, wie in folgendem Recitativ III. von Graun.

Hier sind alle Accorde durch Leittöne und Dissonanzen in einander geschlungen, außer bey dem einzigen wort *dolor* †, wo aber das Recitativ keine Pause hat, sondern fortgeht; daher man erst am Ende desselben in Ruhe gesetzt wird. Solche Veränderungen der Harmonie mitten in der Rede müssen allemal auf ein Hauptwort treffen, nicht auf ein Nebenwort, wie hier:



Bey der zweyten Regel ist über die worte **er stehe mit der vorhergehenden in Verwandtschaft oder nicht**, etwas zu erinnern. Ueberhaupt hat die Regel ihre Richtigkeit: Nur die Art von einem Ton zum andern überzugehen, muß nach den Regeln der harmonischen Setzkunst geschehen. Denn ofte kann ein Redesatz auch 2, 3, und mehrere Töne haben, wie das obige Recitativ von Graun; flößen aber da die Töne nicht natürlich in einander, so würde es Schwulst und Unsinn. Auch wenn der Affekt nicht sehr heftig, noch ängstlich ist, bleibt man gern in einem gewissen Geleise, ohne von einem entlegenen Ton zu einem andern entlegenen überzugehen. Bey kurzen Redesätzen ist dieses noch mehr nothwendig, wenn gleich der Affekt heftig ist;

†) Die Beyspiele sind Kürze halber auf besondere Blätter abgesetzt, und durch römische Zahlen I. II. u. s. f. numerirt worden, und dadurch ist im Text jedes der auf den besondern Blättern stehenden Beyspiele deutlich bezeichnet worden.

ist; weil die Kürze solcher Sätze schon an sich etwas heftiges ausdrüket, welches, wenn man es noch durch plözliche Uebergänge zu entlegenen Tönen vermehren wollte, leicht übertrieben, und undeutlich werden könnte. Dieses erhellet aus folgendem Beyspiele IV.

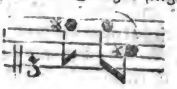
Die Bewegung ist hier viel zu heftig, als daß man die plözlichen Abänderungen der Harmonie wol verstehen könne; zumal da in die Recitativstimme solche wunderliche Intervalle gelegt sind, und die Declamation so verkehrt ist. Graun ist in solchen kurzen heftigen Redesätzen in Ansehung der harmonischen Uebergänge sehr leicht, er declamirt aber richtig, dadurch wird der Ausdruk in solchen Fällen deutlich, weil man blos auf den Sänger Acht giebt. S. V.

Nach der dritten und vierten Regel sind also folgende und ähnliche Sätze, die Herr Scheibe in seiner Abhandlung *) für gut hält, verwerflich. S. VI. Ein Sänger von Gefühl unterläßt nicht, hie und da, wo der Affekt Schönheit verträgt, Schwebungen und Ziehungen, auch Vorschläge, (schwerlich Triller) anzubringen, die aber sehr einfältig auf dem Papier aussehen, und die kein Sänger, der nicht von Geburt und Profession ein Sänger ist, gut herausbringen kann. Für mittelmäßige Sänger thut die bloße Declamation, da eine Noten zu jeder Sylbe gesetzt wird, bessere Würkung. Exempel von guten Meistern, wo zwey Töne auf eine Sylbe fielen, sind höchst rar. Graun hat ein einzigesmal in seinem Tod Jesu gesetzt.

Er sinkt

*) S. Bibliothek der schönen Wissenschaften im XII und XIII Theile.

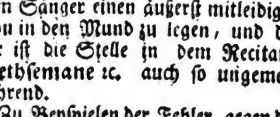
Ein gefühlvoller Sänger singt:



Er sinkt

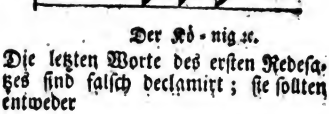
und dann entsteht der wahre Ton des Mitleids. Man kann bey dieser Stelle Graun nicht wol beschuldigen, daß er blos habe mahlen wollen; seine Hauptabsicht scheinet dabey gewesen zu seyn, dem Sänger einen äußerst mitleidigen Ton in den Mund zu legen, und daher ist die Stelle in dem Recitativ Gethsemane ꝛc. auch so ungemein rührend.

Zu Beyspielen der Fehler gegen die fünfte und siebende Regel kann folgendes dienen. S. VII. Gleich der Anfang sollte heißen:



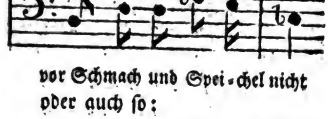
Der Kö-nig ꝛc.

Die letzten Worte des ersten Redesatzes sind falsch declamirt; sie sollten entweder



vor Schmach und Spei-chel nicht

oder auch so:

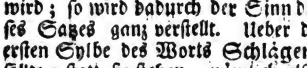


vor Schmach und Spei-chel nicht

gesetzt seyn. In dem darauf folgenden Redesatz sollten die Worte: **Wangen, Streichen, Rüken, Schlägen**, auf das erste oder dritte Viertel des Takts fallen. Da das Wort **ihren** nur ein Nebenwort ist, und hier wider die Absicht des Poeten das größte Taktgewicht hat, welches noch dazu das erstemal durch höhere

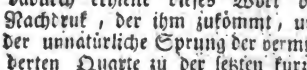
und

und nachdrüklichere Töne, als das Hauptwort Streichen hat, vermehrt wird; so wird dadurch der Sinn dieses Satzes ganz verstellt. Ueber der ersten Sylbe des Worts Schlägen, sollte c statt fis stehen, nämlich also:



ih-ren Schlä-gen dar

dadurch erhielte dieses Wort den Nachdruk, der ihm zukömmt, und der unnatürliche Sprung der verminderten Quarte zu der letzten kurzen Sylbe dieses Worts wäre vermieden. Im dritten Satz stehen die Worte er und Mund auf einem unrechten Taktviertel. Dann giebt die natürliche Declamation den Ton des Endfalls dieses Satzes an; statt

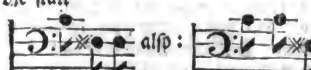


sollte stehen:

nicht auf nicht auf.

Auf folgende Art wäre der ganze Satz mit Beybehaltung derselben Harmonie in ein besseres Geschik gebracht. S. VIII.

Das Anfangswort des letzten Satzes wird wegen des Nachdruks, der auf die erste kurze Sylbe desselben gelegt ist, und der durch den Sprung von der vorhergegangenen tiefen Note entsteht, ungemein verstellt. Man beruft sich bey solchen Stellen insgemein auf den Vortrag guter Sänger, die statt



alſo:

Ge-rech-net Ge-rech-net

singen; aber warum schreibt man nicht lieber so? Das Wort Missethäter steht auf einen unrechten Taktviertel, welches durch die unnatürliche Pause, nach dem Worte gerechnet, entstanden ist. Das Wort sollte, ob es gleich kurz ist, eine höhere Note haben, und nicht das Beywort er. Eben dieses gilt von der Präposition für, und der ersten Sylbe von hinauf, da das Hauptwort Gott weder Taktgewicht noch nachdrükliche Höhe hat. Der Tonsetzer hat, wie man sieht, ängstlich gesucht, in der Singstimme etwas Fehlendes hineinzubringen. Dieses gilt hier so viel wie nichts: hier soll nicht mehr, nicht weniger als vorher gestehet werden, sondern mit Nachdruk declamirt werden, was der Mund der Väter gesprochen hat. Der ganze Satz könnte mit einer geringen Veränderung der Harmonie ohngefähr so verbessert werden, wie bey IX oder wie bey X.

Der Anfang des Satzes: **Zur Schlachtbank** ꝛc. ist nach dem, was vorhergegangen ist, ganz und gar unsingbar: nicht wegen des Sprunges der übermäßigen Quarte d-Gis, den ein etwas geübter Sänger recht gut treffen kann; sondern wegen der vorhergegangenen plözlichen Abänderung der Harmonie in zwey abgelegene Töne. Der Sänger schließt den vorhergehenden Satz in G moll; indem er nun diesen Accord in der Begleitung erwartet, wird er kaum berühret, und gleich darauf ein Accord angeschlagen, dessen Grundaccord E dur, und von G moll sehr entlegen ist. Dieses verursachet, daß er von dem folgenden Satz weder das erste d noch das zweyte gis treffen kann.

Das Baßrecitativ in dem Grauniſchen Tod Jesu, das sich mit den Worten anfängt: **Auf einmal fällt des aufgehaltne Schmerz**, kann fürnehmlich über die fünfte und siebente Regel zum Muster dienen, das vollkommen ist.

Die sechste Regel hat Graun sehr genau beobachtet. S. XI.

Viele Singcomponisten wollen, da im Recitativ niemals mehr als zwey höchstens drey Sechszehntheile au

einander folgen sollen. Man findet dieses in den Telemannischen und Scheibischen Recitativen genau beobachtet. In den tragischen Cantaten ist eher gegen den Accent der Sprache, und das natürliche Taktgewicht, als gegen diese Regel gefehlet. Man sehe gleich das erste Recitativ: **Zwar hier mein Theseus, glänzt kein stiller Sommertag** u. s. w. S. XII. Das unnatürliche Taktgewicht auf der letzten Sylbe von kretischen, wäre folgendergestalt (S. XIII.) vermieden, und dem Sänger angezeiget worden, daß er über die Worte, die von keiner sonderlichen Bedeutung sind, wegeilen solle.

Wenn es wahr ist, daß man dem Vortrag des Sängers vieles in Recitativen überlassen muß, so ist es doch auch eben so wahr, daß es widersinnig ist, wenn der Tonsetzer nicht alles, was in seinem Vermögen steht, anwendet, dem Sänger den Vortrag eines jeden Satzes zu bezeichnen. Der Sänger fühlet doch wohl nicht mehr, als der Componist.

Welche schöne Exempel von Graun kommen mir bey der siebenten Regel vor! Das erste ist aus der Cantate Apollo amante di Dafne. Apollo ruft, als er die Verwandlung gewahr wird. S. XIV.

Die erste Bestürzung ist in hohen Tönen ausgedrükt. Danach sinkt die Stimme, und steigt mit der Harmonie immer um einen Grad höher, bis zu der letzten Ausrufung, O dispietata! In solchen steigenden Fällen sind die Transpositionen

von ungemein guter Würkung. Graun bedient sich ihrer hauptsächlich bey dem Ausdruk des Erstaunens und der zunehmenden Freude sehr oft. S. XV.

Transpositionen, wie bey XVI. in steigenden Affekten sind traurig und klagend; doch ist die erste und letzte heftiger, als die mittelste.

Es versteht sich, daß die Singstimme zugleich mit der Harmonie steigen und fallen müsse, wenn die Transpositionen ihre Würkung thun sollen. So ist von der mittelsten Transposition bey XVII. ein gutes Exempel von Graun: auch das folgende aus der Oper Demofonte: S. XVIII.

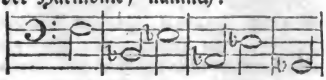
Die Transpositionen bey XIX, die das entgegengesetzte der vorhergehenden sind, sind sehr gut zu sinkenden und traurigen Affekten zu gebrauchen: die im zweyten Beyspiele sind noch trauriger, als die im ersten. So hat Scheibe in seiner Ariadne auf Naxos, da wo sie mit Schauer und Entsetzen von der Untreue ihres Theseus spricht, bey folgenden Worten: **Ich die ich ihn den ausgestrekten** ꝛc. S. XX. die wahre Harmonie, und die nach und nach herunter sinkenden Töne in der Singstimme wohl gewählt, und den rechten Ausdruk getroffen, wenn er nur etwas richtiger declamirt hätte. Hingegen bey folgender Stelle (S. XXI.), wo die Stimme sich bey den Worten, **Verräther!** hätte erheben, und recht sehr heftig werden sollen, ist es gerade umgekehrt. Auch die Harmonie, womit das o **Verräther** anfängt, ist viel zu weich an diesem Orte.

Graun wußte sich in solchen Contrasten besser zu helfen. S. XXII. Nach dem d im Baß, im zweyten Takt erwartet man den b E Mollaccord. An dessen statt hört man den rauhen Dominantenaccord von C, und wird noch mehr erschüttert, wenn Rodelinde bey den Worten Grimoaldo crudel ihre Stimme aufs höchste erhebt, da sie vorher in tiefern Tönen seufzte.

In der Oper Demofonte glaubt Timante, daß sein Vater, der ihn verheurathen will, von seiner geliebten Dircea, mit der er schon heimlich ver-

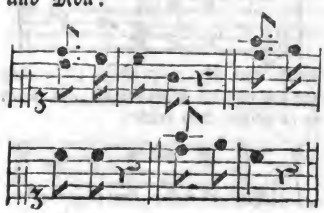
verheyrathet ist, spreche, und ist darüber voller Freuden; am Ende des Gesprächs hört er einen ganz fremden Namen. Tausend quälende Vorstellungen überfallen ihn auf einmal. Der Vater verlangt Erklärung; er antwortet, wie bey XXIII zu sehen.

Nichts kann rührender seyn, als diese Folge von Tönen, und doch beruhen sie bis auf den letzten Takt, auf simple Quintenfortschreitungen der Harmonie, nämlich:

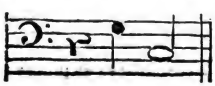


die man sonst nur zu gleichgültigen Sätzen braucht. Ein großer Beweis, daß bey kurzen Absätzen leicht auf einander folgende Harmonien weit bessere Würkung thun, als entlegene und in einander verwikelte.

Zur neunten Regel. Ganze Cadenzen in der Recitativstimme, mit denen eine ganze Periode geschlossen werden kann, sind folgende in Dur und Moll:



deren förmlicher Schluß durch folgende nachschlagende Baßcadenz bewürkt wird:



Man sehe N. XXIV*. Da aber nicht jede Periode eine Schlußperiode ist, sondern ofte mit der folgenden mehr oder weniger zusammenhängt, so hat der Tonsetzer hierauf wohl Acht zu geben, damit er diese Schlußcadenz nur alsdenn anbringe, wenn der Redesatz förmlich schließt, oder der darauf folgende eine von der vorhergehenden ganz abgesonderte Empfindung schildert. Außerdem begnügt man sich an der bloßen Cadenz der Recitativstimme, und einer der darauf folgenden Pause, wozu die Begleitung entweder den bloßen Dreyklang, oder den Sextenaccord anschlägt; oder man thut, als ob man schließen wollte, und läßet nach dem Accord der Dominante die erste Verwechslung des Accordes der Tonica hören. So könnte das erste der gegebenen Exempel, wenn die Rede noch in derselben Empfindung fortströmte, ohngeachtet des Schlusses der Periode, die Begleitung haben, wie bey XXIV†. Dadurch bewürkt man den Schlußfall der Periode und zugleich die Erwartung einer folgenden.

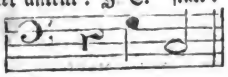
In dem Beyspiel XXV. sind die zwey förmlichen Schlußcadenzen nach dem ersten und dritten Satze völlig unschiklich angebracht. Da die Empfindung der Rede durchgängig gleich ist, so hätten diese Schlußcadenzen auch vermieden und angezeigtermaaßen behandelt werden sollen. Nach den Worten: **sie lagerten sich**, hat der Tonsetzer einen eben so wesentlichen Fehler begangen, daß er in der Recitativstimme keine Pause gesetzt hat. Ramlers erzählende Recitative sind nicht Erzählungen eines Evangelisten, der gesehen hat, sondern eines empfindungsvollen Christen, der sieht, und bey allem, was er sieht, stille steht und fühlt. Darum hätten in dem Recitativ die zwey Sätze, die der Dichter aus guten Ursachen durch ein Punktum von einander getrennet hatte, nicht so, wie veni, vidi, vici; ohne allen Absatz in einander geschlungen seyn sollen.

Ein besseres Beyspiel zur Erläuterung dieser Regel von den Cadenzen ist bey XXVI. aus dem Tod Jesu von Graun. Nach den Worten, **dein Wille soll geschehn**, ist, wie es der

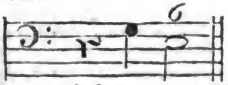
Absatz

Absatz der Worte mit der folgenden Periode erfodert, eine förmliche Schlußcadenz angebracht. Die übrigen Schlüsse der Periode sind, da die Empfindung der Rede gleich bleibt, nur in der Recitativstimme allein fühlbar gemacht.

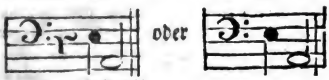
Außer den drey angezeigten Arten, den Endfall einer Periode, die keine förmliche Schlußperiode ist, zu behandeln, ist noch eine vierte, die zugleich von Ausdruk und sehr mannichfaltig ist. Diese besteht darin, daß man nach der Cadenz der Recitativstimme, in der Begleitung den Dominantenaccord anschlägt, und anstatt nach demselben den Accord der Tonica hören zu lassen, sogleich eine andre nach Beschaffenheit des Ausdruks mehr oder weniger entlegene Tonart antritt: z. E. statt:



oder

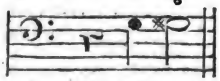


schreitet man so fort, wie bey XXVII. oder in Moll statt:

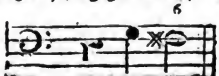


wie bey XXVIII.

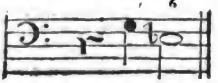
Alle diese Cadenzen sind von leidenschaftlichem Ausdruk; doch schikt sich eine für der andern mehr oder weniger zu diesem oder jenem Ausdruk. So ist z. B.



heftig und geschikt zu steigenden Empfindungen; hingegen ist diese Cadenz



geschikter in sinkenden Leidenschaften. Matt und traurig ist diese:

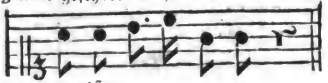


wenn man nämlich statt des Sextenaccordes von bE, den C duraccord erwartet hat. Es würde zu weitläuftig seyn, von jeder angezeigten Fortschreitung Beyspiele zu geben. Die Werke guter Sangmeister, als Grauns, Händels, Hassens, sind voll davon. In Opern, wo Personen von verschiedenen Affekten mit einander recitiren, sind dergleichen Cadenzen unentbehrlich. Anfänger müssen darauf alle ihre Aufmerksamkeit wenden, und vornehmlich dabey auf den Sinn der Wörte, und auf die wechselseitige Empfindung der recitirenden Personen Acht haben.

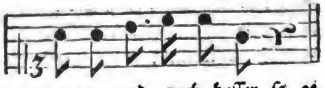
In Ansehung der männlichen und weiblichen Cadenzen ist noch anzumerken, daß da die erstere z. E.

durch den Vortrag einen Vorschlag vor der letztern Note erhält, als wenn sie so geschrieben wäre:

letztere hingegen, wenn sie auch, wie einige im Gebrauch haben, folgendergestalt geschrieben ist:

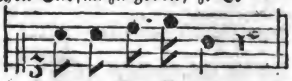


dennoch also:

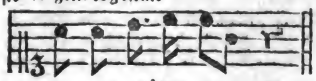


vorgetragen und auch besser so geschrieben wird; man sich hüten müsse, keiner

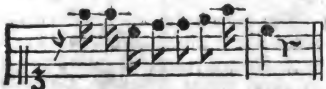
keiner männlichen Cadenz einen weiblichen Endfall zu geben, z. E.



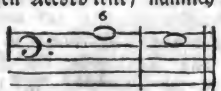
weil sie durch den Vortrag, indem sie folgendergestalt



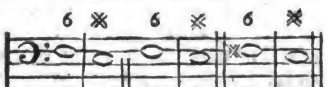
gesungen wird, höchst schleppend unwidrig wird. Hiewider wird häufig gefehlet. Selbst Graun ist einige mal in diesen Fehler gefallen; z. B.



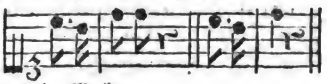
Unter die besondern Arten der Cadenzen, deren in der zehnten Regel Erwähnung geschieht, zeichnet sich die Frage durch etwas Eigenthümliches vor allen andern aus. Man ist lange über die Harmonie einig geworden, die man dieser Figur der Rede zur Begleitung giebt. Der Dominantenaccord hat schon an und für sich etwas, das ein Verlangen zu etwas, das folgen soll, erweket. Die Art, mit welcher man bey der Frage in diesen Accord tritt, nämlich:



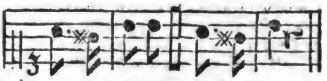
und in Moll:



und mit welcher die Singstimme, anstatt in die Terz der Baßnote herunterzutreten, sich mit einmal in dessen Quinte erhebt, wie z. B.



und in Moll:



drükt den Ton der Frage vollkommen natürlich aus. Z. E. XXIX.

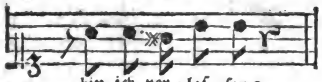
Die mehresten Tonsetzer scheinen es sich zum Gesetz gemacht zu haben, alle Redesätze, nach denen ein Fragzeichen steht, sie mögen nun eine eigentliche Frage seyn, oder nicht, oder das Hauptwort derselben mag am Anfange oder in der Mitte des Satzes stehen, durchgängig auf die angezeigte Art, die doch nur einzig und allein bey solchen Fragen, wo das Hauptwort und der eigentliche Frageton am Ende des Satzes befindlich ist, statt hat, zu behandeln, und alle Fragesätze ohne Unterschied einen männlichen oder weiblichen Schlußfall zu geben. Dadurch entstehen Ungereimtheiten, die auch ein Schüler fühlen, und dafür erkennen muß. Zu geschweigen, daß der grammatikalische Accent dadurch oft auf eine unrechte Sylbe fällt, so wird dem Fragesatz dadurch ein ganz anderer, ja bisweilen ganz entgegengesetzter Sinn gegeben. Man sehe die drey Beyspiele über die nämlichen Worte XXX.

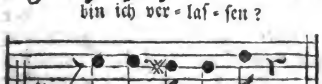
In dem ersten Satze, wo nach der gewöhnlichen Art der Fragaccent auf der letzten Sylbe, welche hier das Wort stirbt ist, fällt, entsteht in dem Sinn der Worte eine offenbare Gotteslästerung. Der zweyte Satz, in welchem das Wort Creuze zum Hauptwort gemacht ist, würde, ob er gleich weder einen männlichen noch weiblichen Schlußfall hat, vollkommen gut seyn, wenn der Frageton dieses

dieſes Satzes nicht nothwendig auf dem Hauptwort Jeſus fallen müßte. Daher iſt die letzte Behandlung dieſer Frage die beſte, obgleich die ungewöhnlichſte.

Nun wird man die Unſchiklichkeit in den Fragzäzen XXXI und XXXII, und die Richtigkeit der Verbeſſerung leicht bemerken. In dem Beyſpiel XXXIII hat ſich der Tonſezer durch das dem Satz nachſtehende Fragzeichen verleiten laſſen, eine muſicaliſche Frage anzubringen, die nicht allein falſch accentuirt iſt, ſondern die überhaupt hier gar nicht ſtatt findet, da eine Vermuthung mit dem Fürwörtlein ob noch keine deutliche Frage iſt. Dieſe hätte eher bey den Worten: wer kann es wiſſen? ſtatt gefunden.

In den **tragiſchen Cantaten**, aus denen dieſe Beyſpiele genommen ſind, haben fürnehmlich alle weibliche Fragen außer dem Fehler, daß ſie allezeit auf die zwey letzten Sylben eines Satzes angebracht ſind, überhaupt eine unnatürliche Schreibart in der Recitativſtimme; z. E. ſtatt





Der Herr Verfaſſer führt davor in ſeiner Abhandlung Gründe an, die weder wichtig noch richtig ſind, und denen man leicht die triftigſten Gegengründe entgegen ſetzen könnte, wenn man zu befürchten hätte, daß dieſe Schreibart einreißen würde. Daß der Schlußfall der Frage nicht allein von zween, ſondern, wenn die Worte es erfodern, von weit mehrern Sylben ſeyn könne und müſſe, beweiſet das Zeugniß eines großen Dichters, der zugleich ein vollkommener Declamator iſt. Ein Arioſo, das ſich mit der Frage endiget:

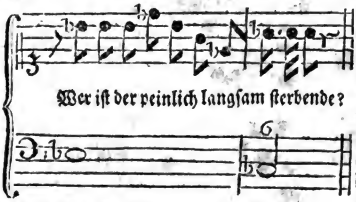
Oder ſoll der Landmann — —
— — — dankbar
Dir das Erſtlingsopfer weyhn?

und von dem Verfaſſer dieſer Anmerkungen in Muſik geſetzt worden, konnte durch keinen andern Schlußfall den Poeten ſo vollkommen befriedigen, als durch folgenden:

Man bedient ſich aber dieſer Harmonie und Melodie nicht zu allen und jeden Fragen; ſondern man braucht oft einen bloßen Sprung auf das Hauptwort in der Recitativſtimme, bey vielerley Harmonien in der Begleitung. In dem Graunſchen Tod Jeſu findet ſich gleich in dem erſten Recitativ folgende Stelle (S. XXXIV) die von ungemeinem Nachdruk iſt, 1) weil man bey der Wiederholung der Frage zwey Hauptwörter vernimmt, die der Quartenſprung nachdrüklich macht, nämlich Jeſus und das; 2) weil der Schlußfall der erſten Frage auf einen Dominantenaccord geſchieht, der, wie bekannt, etwas ungewiſſes ausdrükt, der zweyte Schlußfall hingegen auf den Accord einer Tonica angebracht iſt, wodurch das Zweifelnde der Frage gleichſam zur Gewißheit wird; und 3) weil die Stimme bey der Wiederholung ſteigt und heftiger wird. Ohne dergleichen Verſtärkungen des Ausdruks muß ſich Niemand einfallen laſſen, weder Fragen, noch andere Redeſätze im Recitativ unnöthiger Weiſe zu wiederholen.

In

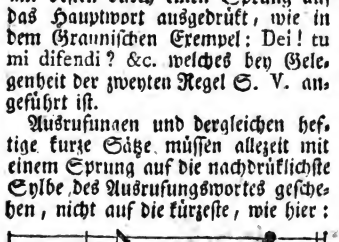
In eben dem Grauniſchen Recitativ iſt die muſikaliſche Frage auch bey folgendem Satz ganz recht vermieden:



weil in den Fragaccenten unter Fragen und Fragen ein Unterſchied iſt, indem es Fragen giebt, die in dem völligen Ton der Gewißheit ausgeſprochen werden.

Endlich werden diejenigen Frageſätze, die zugleich Ausrufungen ſind, am beſten durch einen Sprung auf das Hauptwort ausgedrükt, wie in dem Grauniſchen Exempel: Dei! tu mi difendi? &c. welches bey Gelegenheit der zweyten Regel S. V. angeführt iſt.

Ausrufungen und dergleichen heftige kurze Sätze müſſen allezeit mit einem Sprung auf die nachdrüklichſte Sylbe des Ausrufungswortes geſchehen, nicht auf die kürzeſte, wie hier:



Die begleitende Harmonie muß den Ton der Leidenſchaft angeben. In folgenden Beyſpielen XXXV, die zur Erläuterung der eilften Regel dienen, kommen auch Ausrufungen von verſchiedenem Charakter vor.

Alle dieſe Beyſpiele ſind von Graun, weil Niemand, als er, ſo durchgängig gewußt hat, jeden Ausdruk durch die begleitende Harmonie zu erheben, und weil Niemand, als er, bey dem richtigſten Gefühl die Harmonie ſo in ſeiner Gewalt hatte. Man darf ſeine Recitative nur gegen andere halten, um hievon überzeugt zu ſeyn.

Das Piano und Forte der zwölften Regel geht eigentlich nur den Sänger an, in ſo fern es ihm nicht vorgezeichnet iſt, ob es gleich beſſer gethan wäre, daß ſolches ſowol, als auch die Bewegung bey jeder Abänderung des Affekts, ihm deutlich vorgezeichnet würde, zumal in Kirchenrecitativen, wo man ſich ſo wenig auf den Sänger verlaſſen kann. Statt eines f. ſetzt man oft im begleitenden Baß lauter Viertelnoten mit Viertelpauſen, ſtatt Zweyviertelnoten, und läßt dann den Baß, wenn der Affekt ſanfter oder trauriger wird, mit einer langen Note, über welcher tenuto geſchrieben wird, piano eintreten, welches an Ort und Stelle von ungemein guter Würkung iſt.

Bey der dreyzehnten Regel iſt noch anzumerken, daß das Arioſo fürnehmlich auch alsdenn gut angebracht iſt, wenn ſolche Sätze bis auf einen gewiſſen Grad der Empfindung geſtiegen ſind, und daſelbſt verweilen. Oft kann eine einzige lange Note, zu welcher der Baß eine taktmäßige Bewegung annimmt, das ganze Arioſo ſeyn; oft aber iſt es auch länger. Beyſpiele ſind bey XXXVI zu ſehen.

Ein Beyſpiel der vierzehnten Regel iſt das ganze Recitativ der Cornelia aus dem erſten Akt der Oper Cleopatra von Graun. Da dieſe Oper ſehr rar geworden iſt, und Beyſpiele dieſer Art ſelten ſind, ſo wird es vielleicht einigen nicht unangenehm ſeyn, das Recitativ hier zu finden, da es nicht lang iſt. Die Begleitung der Violinen und der Bratſche iſt in dem oberſten Syſtem zuſammengezogen. S. XXXVII

In Recitativen mit Accompagnement findet man hin und wieder

stükweise solche Stellen, wo der Sänger verbunden ist, im Takt zu singen, wie z. B. in den beyden Recitativen des Graunischen Oratoriums: Gethsemane! ꝛc. und Es steigen Seraphim ꝛc. welche zugleich als Muster des vollkommenen Accompagnements, dessen die letzten Regel von oben Erwähnung thut, dienen können.

Nichts kann abgeschmakter, und dem guten Geschmak und dem Endzwek des accompagnirten Recitatives so sehr zuwider seyn, als Mahlereyen über Worte oder Sätze, die mit der Hauptempfindung nichts gemein haben. Man schaudert vor Verdruß, wenn man in dem Telemannischen Tod Jesu bey den allerrührendsten Stellen statt leidenschaftlicher Töne das Herz klopfen, den Schweiß die Schläf' herunterrollen, gespitzte Keile einschlagen, die Väter höhnen, und den Schmerz in des Helden Seele, wie eine Symfonie wüten hört. Selbst in Recitativen ohne Accompagnement war Telemann ein eiteler Mahler; man sehe z. B. wie ein Christ durch die rauhe Bahn gehen muß und im Heulen fröhlich ist. S. XXXVIII.

Nach welchen Regeln der Harmonie mögen sich doch wohl solche Fortschreitungen entschuldigen lassen?

Keine andere Mahlereyen finden im Accompagnement statt, als die die Gemüthsbewegung der recitirenden Personen ausdrüken. Diese muß der Tonsetzer zu mahlen verstehen, wenn er durch seine Musik rühren will. Man halte in dem oben erwähnten letzten Accompagnement von Graun die Stellen: Zerreiße Land! ꝛc. gegen das Telemannische über die nämlichen Worte. Da wo Graun uns durch die richtige Schilderung der heftigsten Gemüthsbewegung ins Innerste der Seelen dringt, zerreißt Telemann das Land, steigt in die Gräber und läßt die Väter in der Bratsche ans Licht steigen. Man hört blos den Tonsetzer, und gerade da, wo man ihn am wenigsten hören will.

Ueberhaupt müssen alle Spielereyen mit Worten, die kurz nach einander wiederholet werden, indem man die Sylbe oder das Wort, das das erstemal höhere Töne hatte, zum zweytenmal unter tiefere Töne legt, dergleichen bey XXXIX zu sehen sind, vermieden werden.

Herr Scheibe hält in seiner Abhandlung für gut, die Schlußcadenzen des Basses abwechselnd bey männlichen und weiblichen Cadenzen anzubringen. Dieses gehört mit zu den Spielereyen, deren eben Erwähnung geschehen.

Rede.

(Beredsamkeit.)

Im allgemeinen philosophischen Sinn wird jeder Ausdruk der Gedanken, in so fern er durch Worte geschieht, eine Rede genennt. Wir nehmen hier das Wort in der besondern Bedeutung, in so fern es ein Werk der Beredsamkeit bezeichnet, in welchem mancherley auf einen wichtigen Zwek abzielende Gedanken kunstmäßig verbunden, und mit Feyerlichkeit vorgetragen werden. Also handelt dieser Artikel von förmlich veranstalteten Reden, die durch ihren Inhalt, durch den Ort und die Zeit, da sie gehalten werden, wichtig genug sind, mit warmen Interesse gehalten und angehört zu werden. Eine solche Rede ist das Meisterstük, das Hauptwerk der Beredsamkeit. Wider die Reden, die ohne einen wichtigen Zwek zum Grunde zu haben, blos zur Parade gehalten werden, und die Quintilian sehr wol, ostentationes declamatorias nennt, noch die kurzen laconischen Reden, wodurch auch bisweilen bey sehr wichtigen Gelegenheiten mehr ausgerichtet wird, als durch lange

Reden,

Reden, kommen hier in Betrachtung.

Nämlich, wir untersuchen hier nicht, in welchen Fällen förmliche und ausführliche Reden zu halten seyen; sondern wir setzen zum voraus, daß eine solche Rede zu halten sey. Es giebt freylich Fälle, wo ein ganzes Volk durch wenig Worte, die nichts, als ein plötzlicher Einfall sind, auf einen Entschluß gebracht wird, der vielleicht durch die gründlichste, ausführliche Rede nicht wäre bewürkt worden. Plutarch (wo ich nicht irre) hat uns eine Anekdote aufbehalten, die dieses in ein helles Licht setzet.

Als König Philip in Macedonien anfieng den Griechen und andern benachbarten Staaten fürchtbar zu werden, schikten die Byzantiner einen Gesandten nach Athen, der das Volk bereden sollte, sich mit ihnen gegen den Macedonier in ein Bündniß einzulassen. Kaum war der Gesandte, der ein kleiner, sehr unansehnlicher Mann war, vor dem Volk aufgetreten, um seine lange, vermuthlich mit großem Nachdenken verfertigte Rede zu halten, als plötzlich unter diesem höchst leichtsinnigen Volk ein großes Gelächter über die Figur des kleinen Gesandten entstund. Dies war eine üble Vorbedeutung über den Erfolg seiner Rede; darum änderte er mit großer Gegenwart des Geistes den Vorsatz eine förmliche Rede an eine so leichtsinnige Versammlung zu halten, und sagte nur folgendes:

„Ihr Männer von Athen! ihr sehet, was für eine elende Figur ich mache, und ich habe eine Frau, die nicht ansehnlicher ist, als ich. Aber wenn wir beyde uns zanken, so ist die große Stadt Byzanz noch zu klein für uns. Nun bedenket einmal, was für Händel und Verwüstung ein so unruhiger und herrschsüchtiger Mann, als Philip ist, unter den Griechen machen würde, wenn man ihn nicht einschränkte.“

Dieser spaßhafte Einfall that die gewünschte Würkung, die vielleicht durch die lange Rede, die der kluge Mann für dieses Geschäffte ausgearbeitet hatte, nicht würde gethan haben.

So mag auch der Römer Pontius Pilatus ganz richtig geurtheilet haben, daß die rasenden Juden durch bloße Vorzeigung des unschuldig gegeiselten Christus und die dabey gesprochenen zwey Worte Ecce homo! von ihrem blutgierigen Vorhaben, ihn gekreuziget zu sehen, leichter abzubringen wären, als durch eine lange Rede über seine Unschuld.

Von dergleichen Reden, die plötzliche Würkungen des Genies sind, ist hier nicht die Frage; weil man dem Redner nicht sagen kann, wenn und wie er durch solche glükliche Einfälle seinen Zwek erreichen könne. Wir wollen, ohne zu untersuchen, wo förmliche Reden nöthig sind, die Betrachtung hier blos darauf einschränken, wie sie müssen beschaffen seyn.

Man kann aber von der Vollkommenheit einer Sache nicht urtheilen, bevor man nicht ihren Zwek und ihre Art gefaßt hat. Also müssen wir zuvoderst den verschiedenen Zwek solcher Reden betrachten, und daraus ihre Arten bestimmen.

Man sagt insgemein der Zwek des Redners sey seine Zuhörer von etwas zu überzeugen: dennoch ist dieses nicht der einzige Zwek, den er sich vorsetzen kann. Ofte sucht er blos zu rühren, eine gewisse Leidenschaft rege zu machen, oder die Gemüther blos zu besänftigen. Wir können uns die verschiedenen Gattungen der Reden, in Ansehung ihres Zweks am deutlichsten durch die verschiedene Beschaffenheit der einfachesten Redesätze vorstellen. Nicht jeder Satz der Rede enthält ein Urtheil, das wahr oder falsch seyn muß, es giebt auch Sätze, die einen Wunsch, einen Befehl, eine bloße Ausrufung enthalten. Selbst

die Sätze, die man in der Vernunftlehre Urtheile nennt, sind von zwey sehr verschiedenen Gattungen. Die eigentlich urtheilenden Sätze, wie diese: **Gott ist weise**; **die Tugend macht glüklich**; sind Sätze von ganz anderer Art, die blos erklärenden oder beschreibenden Sätze, dergleichen die sogenannten Definitiones sind. Nun kann jede Art des einfachen Redesatzes der Inhalt einer großen und ausführlichen Rede werden. Dieses verdienet etwas umständlich betrachtet zu werden.

Der bejahende, oder verneinende Satz, als: **die Tugend macht glüklich**; **der Lasterhafte ist nie glüklich**, kann durch eine ausführliche Rede bestätiget, oder widerlegt werden. Daraus entsteht die Rede, deren einzige Absicht ist, zu überzeugen; weil ihr Wesen eigentlich darin besteht, daß etwas als wahr oder falsch vorgestellt werde.

Der blos erklärende Satz, als, **Güte in ihren Würkungen durch Weisheit bestimmt, ist eigentlich das, was man Gerechtigkeit nennt**, hat einen ganz andern Zwek. Man kann zwar eine beweisende Rede daraus machen, aber der unmittelbare Zwek solcher Sätze ist die Entwiklung und Festsetzung eines einzigen Begriffes. Hier ist die Absicht Aufklärung, nicht Ueberzeugung. Zu dieser Art rechnen wir die Reden, darin blos die Beschaffenheit einer Sache ausführlich gezeiget, oder da gesagt wird, was sie sey; da der Redner seinen Zuhörern eine Sache kennen lehret. So sind einige Lobreden, auch solche, da eine Sache blos in ihrer wahren Gestalt vorgestellt wird, ohne Urtheil ob sie gut oder böse, wahr oder falsch, nüzlich oder schädlich sey. Dahin gehören auch bloße Erzählungen, von welcher Art das erste und zweyte Buch der Reden des Cicero gegen den Verres sind, wo der Redner eigentlich nur erzählt, was der Beklagte gethan hat, und wie er bey verschiedenen Gelegenheiten gesinnt gewesen.

Der befehlende oder vermahnende Satz, kann ebenfalls der Inhalt einer großen, ausführlichen Rede seyn. Da ist der Zwek eigentlich Rührung, Erwekung der Furcht, des Muthes, der Hoffnung. So ist die Rede des Cicero, die eigentlich der Eingang seiner Anklage gegen den Verres ist, darin er die Richter zur Strengigkeit vermahnet. Auch die erste Rede gegen den Catilina ist meistens von dieser Art.

Auch der blos ausrufende Satz, dergleichen diese sind: **o! unglükliches Vaterland! o! lieblicher Sitz der Ruh und Unschuld!** kann der Hauptinhalt einer ausführlichen Rede seyn. Alsdenn geht die Hauptabsicht des Redners auf die Entwiklung seines eigenen Gefühles, wodurch Empfindungen angenehmer, oder schmerzhafter, oder zärtlich traurigter Art bey dem Zuhörer erwekt werden. Dabey kann es Fälle geben, wo der Redner kein anderes Interesse hat, als seine Zuhörer angenehm zu unterhalten.

Dieses sind, wie mich dünkt, die verschiedenen Fällen, aus denen die Verschiedenheit des Zweks der Rede kann bestimmt werden, und woraus offenbar ist, daß der Redner nicht allemal auf Ueberzeugung arbeite. Es scheinet, daß alle Arten der Reden in Rüksicht auf ihren Inhalt auf drey Hauptgattungen können gebracht werden. Die erste Gattung begreift die, wo der Redner unmittelbar auf den Verstand der Zuhörer seine Absicht richtet: man kann sie die lehrende Rede nennen. Die zweyte Gattung ist die von mittlerm Inhalt, wo vorzüglich die Einbildungskraft unterhalten wird, es sey, daß man den Zuhörer blos ergötzen, oder ihn mit Bewunderung erfüllen wolle. Diese Gattung wollen wir die unterhaltende

tende nennen. Die dritte arbeitet auf das Herz des Zuhörers, um darin, wichtigen und bestimmten Absichten zufolge, Leidenschaften rege zu machen, oder zu beschäftigen. Diesen wollen wir den Namen der rührenden Rede geben. *)

Jede Gattung könnte, wenn es hier der Ort wäre, ausführlich zu seyn, nur noch in Absicht auf den Zweck, in Unterarten eigentlich werden. So kann man z. B. in der lehrenden Rede die, wodurch der Zuhörer zu einem bestimmten Urtheil über eine Sache gebracht wird, von der, wo er blos über ihre Beschaffenheit unterrichtet wird, unterschieden werden, jene kann man eine beweisende, diese eine erklärende Rede nennen. Aber wir überlassen dergleichen nähere Bestimmungen andern, welche die Materie ausführlich zu behandeln haben. Doch dieses muß hier angemerkt werden, daß es Reden giebt, die aus allen drey Gattungen zusammengesetzt sind, da ein Theil lehrend, ein Theil unterhaltend, und einer rührend ist. Allein es ist nöthig, daß man sich jede Art besonders vorstelle. Denn natürlicher Weise hat jede ihren eigenen Charakter und ihre eigene Art der Vollkommenheit, die wir hier etwas näher zu betrachten haben.

Der Hauptcharakter der lehrenden Rede ist Klarheit und Gründlichkeit, denn darauf arbeitet der Verstand. Der Redner, der darin glücklich seyn will, muß Scharfsinn haben, alles was zur Sache gehört in hellem Lichte zu sehen, und gründliche Urtheilskraft, das Wahre von dem Falschen genau zu unterscheiden. Die unterhaltende Rede muß hauptsächlich Schönheit und reizenden Reichthum zur Unterhaltung der Einbildungskraft haben. Der Redner hat hier mehr nöthig, ein Mahler, als ein Philosoph zu seyn; er braucht mehr Geschmak, als gründliche Kenntnisse. Die rührende Rede muß vornehmlich stark und eindringend, groß, feuerig und pathetisch seyn. Bey dem Redner wird vorzüglich eine sehr empfindsame, durch die Leidenschaften leicht zu entflammende Seele, ein stark fühlendes Herz, erfodert.

Dieses betrifft eigentlich nur die materiellen Eigenschaften der Rede. Es ist aber leicht zu sehen, daß jede Gattung auch etwas besonders in der Form und in dem Ton haben müsse, worüber wir uns hier nicht einlassen, da das Wichtigste in besondern Artikeln ist ausgeführt worden. *)

Ueberhaupt aber müssen wir noch anmerken, daß jede förmliche Rede, die den Namen eines Werks der schönen Kunst verdienen soll, in ihrem Ton einen gewissen Grad der Würde, Größe und Wärme haben müsse, der der Feyerlichkeit der Veranlassung angemessen ist, und wodurch sie sich von einer philosophischen Abhandlung, von einer gemeinen historischen oder gesellschaftlichen Erzählung, von einem unterhaltenden angenehmen Geschwätz und von einer blos gelegentlich eintretenden paßionirten Rede unterscheidet. Denn so wie es einen Uebelstand macht, wenn der bloße Geschichtschreiber, der untersuchende Philosoph, und der im gemeinen Umgang redende Mensch, ins eigentliche Rednerische geräth, so muß auch der Redner nicht in den Ton des gemeinen Vortrages fallen; da wir voraussetzen, er spreche nur über wichtige Dinge, wol vorbereitet, und habe Zuhörer vor sich, die sich in einer interessirenden Erwartung befinden. Hier wäre der gemeine gesellschaftliche, sogenannte familiare Ton, unter der Würde der Gelegenheit

*) Tria sunt quæ præstare debet Orator, ut *doceat*, *moveat*, *delectet*; Quintilian Inst. L. III. c. 5. §. 2.

*) S. lehrende Rede; rührende Rede; unterhaltende Rede.

heit zur Rede. Gedanken, Ausdruk, Schreibart, Anordnung und denn auch alles, was zum äußerlichen Vortrag gehört, Stimme und Gebehrden, muß das Gepräg eines zu öffentlichem und wichtigen Gebrauch verfertigten Werks haben.

Daß zu einer solchen Rede, von welcher Gattung sie auch sey, sehr wichtige natürliche Fähigkeiten, und auch durch Nachdenken und Uebung erworbene Fertigkeiten erfodert werden, läßt sich leichte beareifen. Wie ein vollkommenes historisches Gemählde das höchste Werk der Mahlerey ist, zu dessen Verfertigung alle Talente des Mahlers und alle Theile der Kunst sich vereinigen müssen, so ist auch eine vollkommene Rede, das höchste Werk der Beredsamkeit. Genie, Beurtheilung, Geschmak, Größe des Herzens, müssen dabey zusammentreffen; und zu dem allen muß noch erstaunliche Fertigkeit in der Sprache, und alles, was zur schweren Kunst des Vortrages gehört, *) hinzukommen.

Ich erinnere dieses vornehmlich deswegen, weil es mir vorkommt, daß man in Deutschland den Werth eines guten Redners nicht hoch genug schätze. Viele, die von einer schönen Ode, auch wol gar nur von einem guten Sinngedichte mit Entzüken sprechen, scheinen sich für eine sehr gute Rede nur mittelmäßig zu interessiren, und der laute Zuruf des Wohlgefallens, womit man in Deutschland die Dichter beehrt, und belohnet, wird gar selten einem Redner zu Theil. In unsern critischen Schriften kann man hundertmal auf den Namen Horaz, oder Virgil kommen, ehe man einmal den Namen eines Demosthenes, oder Cicero antrifft.

Wenn wir aber auf die Schwierigkeit der Sachen und die zu jeder Art nöthigen Talente sehen; so werden wir bald begreifen, daß weit mehr dazu gehört, eine vollkommene Rede, als eine vollkommene Ode, oder Elegie zu machen. Hiezu ist oft eine angenehme Phantasie, feiner Geschmak und eine warme Empfindung für irgend einen Gegenstand, der gewöhnlicher Weise auch den kältesten in einiges Feuer setzt, hinlänglich. Aber wie viel wird nicht zu einer guten Rede erfodert? „Gar viel mehr, sagt Cicero, als man sich gemeiniglich vorstellt, und was nicht anders, als aus viel andern Künsten und Wissenschaften kann gesammlet werden. Denn wer sollte bey einer solchen Menge derer, die sich auf Beredsamkeit legen, und bey einer so beträchtlichen Anzahl guter Köpfe, die sich darunter finden, einen andern Grund von der Seltenheit guter Redner angeben können, als die ungemeine Größe und Schwierigkeit, der Sache selbst?“ *)

Von den drey Hauptarten der Rede ist die lehrende die schwereste, und erfodert das meiste Nachdenken. Wenn die Materie nur einigermaaßen schwer und verwikelt ist; so gehöret großer Verstand und Scharfsinnigkeit dazu, sie so zu behandeln, daß der Zuhörer am Ende der Rede die Sachen in dem Lichte und mit der Klarheit einsehe, wie der Redner. Wo es um wahre, dauerhafte Belehrung und Ueberzeugung zu thun ist, da helfen die sogenannten rednerischen Kunstgriffe sehr wenig, weil es da nicht

*) Vortrag (mündlicher.)

*) Sed nimirum majus est hoc quiddam, quam homines opinantur, et pluribus ex artibus, studiisque collectum. Quis enim aliud in maxima discentium multitudine — praestantissimis hominum ingeniis — esse causae putet, nisi rei quandam incredibilem magnitudinem ac difficultatem. Nämlich er hatte vorher angemerkt, daß weit mehr gute Dichter, als gute Redner angetroffen werden, und giebt itzt diesen Grund davon an. S. de Orat. L. I.

nicht auf Schein, sondern auf Wahrheit ankommt.

Quintilian sagt in sehr wenig Worten, was zu einem guten Redner erfodert werde. *) Stärke des Geistes und Wärme des Herzens. Beydes sind Gaben der Natur und liegen außer der Kunst. Diese erleichtert aber den Ausdruk der Gedanken, und die Ergießung des Herzens, und ordnet sie zweckmäßig. Es ist hier der Ort nicht, dieses zu zeigen. Wir begnügen uns nur eine einzige aber allgemeine und höchstwichtige Hauptmaxime anzuzeigen, die der Redner bey jeder Gattung vor Augen haben sollte. Er muß an nichts, als an seine Materie und an die Würkung, die sie auf den Zuhörer haben soll, denken, sich selbst aber und alle Nebenabsichten völlig aus dem Sinn schlagen. Wer bey seinem Reden oder Schreiben Nebenabsichten hat, als z. B. dem Zuhörer, oder Leser hohe Begriffe von sich zu geben, gelobt zu werden, oder durch seine Arbeiten sonst gewisse Vortheile zu erhalten, wird unmöglich verhindern können, daß nicht entweder seine Materie, oder die Form und der Ausdruk der Rede durch fremde zur Sache gar nicht gehörige Dinge verunstaltet werden. Bald wird er von dem Wesentlichen seiner Materie abweichen, um etwa schön zu thun, wo er glaubt eine gute Gelegenheit dazu gefunden zu haben; bald wird er etwas fremdes und unschikliches einmischen, weil ihn dünkt, es werde den Zuhörer belustigen, und den Geschmak an seinen Arbeiten allgemeiner verbreiten; bald aber wird er völlig ausschweifen, und Dinge vorbringen, die blos auf gewisse besondere, sein Interesse betreffende, seinem Inhalt ganz fremde Dinge gehen. Dergleichen wird man weder beym Demosthenes, dem größten Redner der Alten, noch bey Rousseau, dem stärksten der neuern Zeit antreffen. Die wahre Vollkommenheit jeder Sache, folglich auch der Rede besteht darin, daß sie ohne Ueberfluß und ohne Manael, gerade das sey, was sie seyn soll: daß sie aber diese Vollkommenheit unmöglich erhalten könne, wenn der Redner Nebenabsichten hat, denen zu gefallen er auch etwas thut, ist zu offenbar, als daß es einer weitern Ausführung bedürfe.

Niemand denke, weil unter uns wenn man die Kanzel ausnimmt, sehr wenig Gelegenheit vorkommt, öffentlich aufzutreten, und über wichtige Dinge zu reden, daß deswegen die förmliche Rede unter die Werke einer in Abgang gekommenen Kunst gehöre. Wenn uns die Gelegenheiten benommen sind, vor Gericht oder in Staatsversammlungen aufzutreten, und die Stärke der Beredsamkeit da gelten zu machen; so haben wir andere, gar nicht minder wichtige, große Dinge mit auszurichten. Man kann durch schriftlichen Vortrag, so ofte man will, für ein ganzes Publicum treten: und höchst wichtige sowol allgemeine, als mehr ins besondere gehende Rechts- und Staatsmaterien, auf eine Art behandeln, die in den wesentlichsten Stüken wenig von der Art der griechischen und römischen Redner abgeht. Es giebt noch itzt selbst in solchen Staaten, wo dem Volke wenig Freyheit gelassen ist, Gelegenheit, da ein patriotischer Redner wichtige öffentliche Anstalten empfehlen, oder sehr schädliche Mißbräuche abrathen kann; wo er Nationalvorurtheile auszurotten, oder nützliche Nationalgesinnungen einzupflanzen, versuchen kann.

Auch ist es gar nicht unerhört, daß philosophische Redner durch öffentliche Schriften, die in der That nach den Grundsätzen der Staatsreden abgefaßt waren, ob ihnen gleich die völlige Form derselben fehlte, beträcht-

*) Rectus est, quod disertos facit et vis mentis. Inst. L. X. c. 7. §. 15.

beträchtlichen Einfluß auf die wichtigsten Staatsgeschäfte gehabt haben. Noch haben Regenten ganze Stände der bürgerlichen Gesellschaft, ganze Völker, Vorurtheile, die zu höchst verderblichen Unternehmungen führen; noch seufzet die Vernunft, und noch leidet das Herz des Patrioten bey gar vielen Anstalten, die blos auf Vorurtheile gegründet sind, oder aus Mangel genauerer Kenntniß der Sachen, allgemein geduldet werden. Sollte es unmöglich seyn, durch öffentliche schriftliche Reden diese Vorurtheile zu schwächen; die Nebel der Unwissenheit zu vertreiben, ein genaueres Nachdenken über gewisse wichtige Dinge unter ganzen Ständen einzuführen?

Wer dieses gehörig überlegt, wird finden, daß es nichts weniger als unnöthig ist, noch itzt und unter uns die Mittel zu entwikeln, wodurch Demosthenes und Cicero so große Dinge bewürkt haben. Ueberhaupt scheinet mir diese Erinnerung itzt so viel wichtiger, da es am Tage liegt, daß unsre Kunstrichter sich der Dichtkunst mit so warmen Interesse, hingegen der Beredsamkeit so kaltsinnig annehmen, als wenn sie keine eheliche Schwester jener Kunst wäre.

Von den drey Hauptgattungen der Rede war die erste, nämlich die Lehrende, das Hauptaugenmerk der alten Lehrer der Redner. Die andern Gattungen wurden nur in so fern in Betrachtung gezogen, als sie in manchen Fällen Theil der lehrenden Rede ausmachen. Ich will zu einem Beyspiel, wie sorgfältig sie in Unterscheidung jeder Art des lehrenden Inhalts gewesen, das was Cicero hievon sagt, in einer Tabelle vorstellen. *)

Die Rede hat zwey Hauptgattungen des Inhalts. Der Gegenstand, über welchen man zu reden hat, ist

I. **Allgemein**: nämlich weder durch Zeit, noch Personen, noch besondre Umstände bestimmt, und betrifft eine abzuhandelnde allgemeine Materie. Dieser Stoff wird von Cicero Propositum auch Consultatio genennt.

Diese betrifft:

1. Eine theoretische Frage, und zwar

A. ob etwas sey, oder nicht sey, ob es möglich oder würklich sey.
   a. ob es überhaupt möglich sey.
   b. wie es möglich sey oder gemacht werde.

B. Was es sey,
   a. ob eine Sache von einer andern verschieden, oder mit ihr einerley sey.
   b. Bestimmung der Sache, oder Beschreibung, Abbildung derselben.

C. In was für eine Classe der Dinge es gehöre.
   a. Ob es anständig oder unanständig
   b. Ob es nützlich
   c. Ob es billig.

Von jedem kann noch untersucht werden

   α. Ob es anständiger, nützlicher, billiger, als ein anderes Ding.
   β. Ob es das alleranständigste, allernützlichste ꝛc. sey.

2. Eine praktische Frage, welche abzielen kann.

A. Etwas zu suchen oder zu vermeiden.
   α. Wozu Lehren und Anweisungen, oder Warnungen gegeben werden.
   β. Wozu das Gemüth beweget oder beruhiget wird.

B. Zu zeigen, wie gewisse Vortheile zu erhalten sind.

II. **Besonders**: nämlich auf gewisse Personen, Zeit und Umstände eingeschränkt, oder ein zu behandelnder besonderer Fall. Diesen Stoff nennt

*) S. Cicer. Topica.

nennt Cicero Causam. Dieser kann seyn:

1. Eine Ausbildung; Exornatio.
   A. Lobrede auf verdiente Männer.
   B. Strafrede auf Böse.
2. Ein Gesuch; wo nämlich etwas zu erhalten, oder zu beweisen ist. Dieses wird Contentio genennt.
   A. Was etwas zukünftiges betrifft.
   B. Was etwas vergangenes betrifft.

Von diesen zwey Gattungen der besondern Fälle 1 und 2 entstehen die drey Gattungen der auf besondere Fälle gehende Reden, **die Lobreden, die Staatsreden, die gerichtliche Reden.** Genus demonstrativum, gen. deliberativum, gen. iudiciale. Man sieht hieraus, wie sehr diejenigen sich irren, die alle mögliche Reden blos in diese drey letzten Gattungen einschränken, da es nur die Gattungen einzeler Fälle sind. *)

Wir müssen auch noch etwas über die äußerliche Form der Rede sagen. Die Alten setzten, daß jede Rede gewisse Hauptheile haben müssen, die Quintilian also angiebt. 1. Den Eingang; Exordium. 2. Die Erzählung der Sache, worüber die Frage entstanden; Narratio. 3. Die Bestimmung der abzuhandelnden Frage; Propositio. 4. Die Abhandlung selbst, oder den Beweis; Probatio. 5. Den Beschluß, Conclusio, oder Peroratio. Er erinnert dabey, daß einige nach der Erzählung eine zweckmäßige Ausschweifung fodern, die bey ihm Egressio heißt; und vor der Abhandlung, oder dem Beweis eine Eintheilung; Partitio; sagt aber, daß oft beyde unnöthig, die letztere so gar schädlich seyn könne; weil es nicht allemal gut ist, dem Zuhörer zum voraus zu sagen, wohin man ihn führen will. Selbst die Propositio scheinet ihm nicht allemal nöthig, indem sie oft besser der Erzählung angehängt werde.

Man siehet gleich, daß alles dieses eigentlich nur auf die gerichtlichen Reden abgepaßt ist. Betrachtet man die Sache überhaupt, so siehet man, daß der Redner in den meisten Fällen allerdings wol thut, wenn er seiner Rede einen schicklichen Eingang vorsetzet. Wir haben davon besonders gesprochen. *) Auch ist es in den meisten Fällen schicklich, daß der Hauptinhalt der Rede kurz und genau bestimmt vorgetragen werde; bey gerichtlichen Reden aber, macht freylich die Erzählung des Vorganges der Sachen, der den Streit veranlasset hat, einen sehr wichtigen Haupttheil aus, der nicht selten zur Entscheidung der Sache das meiste beyträgt. Hiernächst kann man, wo es nöthig scheinet, auch die Eintheilung anbringen. Aber der Haupttheil, der den eigentlichen Körper der Rede ausmacht, ist allemal die Abhandlung; denn dessenthalber ist alles übrige da. Der Beschluß ist zwar auch nicht in allen Arten der Rede nothwendig, oft aber ist er ein sehr wichtiger Theil, wie an seinem Orte gezeiget worden. **) Man kann es dem Redner überlassen, ob er alle, oder nur die schlechthin nothwendigen Theile in seiner Rede beybehalten soll. Er kann es am besten in jedem Falle beurtheilen, ob er einen Eingang, eine Eintheilung, einen Beschluß nöthig habe, oder nicht. Die Rede ist darum nicht mangelhaft, wenn einer, oder mehrere dieser Theile daran fehlen.

*) Tous les discours imaginables que l'orateur peut faire se reduisent à trois genres qui sont: *le demonstratif*; *le deliberatif*; et le *Judiciaire*. L'Abbé Colin Traitté de l'orateur Pref. p. 113. Man sieht nämlich aus der Tabelle, daß diese drey Gattungen nur die Causas betreffen.

*) S. Eingang.

**) S. Beschluß.

Digitized by Google

Redekunst; Rhetorik.

Die Theorie der Beredsamkeit. Unter allen schönen Künsten ist keine, darüber mehr und umständlicher geschrieben worden, als über diese; die Alten haben allen Geheimnissen der Kunst bis auf ihre verborgensten Winkel nachgespühret: und doch bin ich lang in Verlegenheit gewesen, als ich die eigentlichen Gränzen dieser Wissenschaft zu bestimmen, und das, was sie zu lehren hat, in einer natürlichen Ordnung anzuzeigen, mir vornahm. Es kam mir höchst seltsam vor, nachdem ich die ausführlichen Werke eines Aristoteles, Cicero, Hermogenes und Quintilians gelesen hatte, daß ich mit mir selbst nicht einig werden konnte, zu bestimmen, was die Rhetorik eigentlich vorzutragen, und in welcher Ordnung sie ihre Materie am schiklichsten zu setzen habe. Ich fand endlich, daß diese Ungewißheit ihren Grund in dem noch nicht genug bestimmten Begriff der Beredsamkeit habe. Die Kunst der Rede zeiget sich in vierzerley Gestalten, die blos durch unmerkliche Grade von einander verschieden sind. Wir wollen diese vier Gestalten durch die Benennungen der gemeinen Rede, der Wolredenheit, der Beredsamkeit und der Poesie von einander unterscheiden, und denn anmerken, daß, obgleich jederman fühlt, es sey ein Unterschied unter diesen vier Gestalten, die die Rede annimmt, es dennoch unmöglich sey, die Art jeder Gestalt genau zu bestimmen. Es ist nöthig, daß ich dieses hier etwas umständlich entwikle.

Zu jeder Rede gehören nothwendig zwey Dinge: Gedanken und Worte. *) Wenn wir nun setzen, daß vier Menschen über einerley Sache reden, der eine in dem Charakter der gemeinen Rede, der andere mit Wolredenheit, der dritte, als ein würklicher Redner, und der vierte, als ein Dichter; so muß sich nothwendig jeder vom andern durch Gedanken und durch Worte unterscheiden; jede der vier Reden muß ihren besondern Charakter, ihre eigene Art haben. Diese müssen wenigstens einigermaßen bestimmt werden, ehe man über eine dieser vier Gattungen der Rede, Regeln und Lehren geben kann.

Da nun die Arten der Dinge, die blos durch Grade von einander verschieden sind, nie bestimmt können bezeichnet werden, *) so geht es auch hier nicht an, und man muß sich damit begnügen, daß man nur das, was in jener Art vorzüglich merklich ist, zum Abzeichen angebe. So könnte man der gemeinen Rede den Charakter zuschreiben, daß sie ohne alle Nebenabsichten die Gedanken, so wie die Gelegenheit sie in der Vorstellungskraft hervorbringt, geradezu, und blos in der Absicht verständlich zu seyn, ausdrüke. Die Wolredenheit könnte von der gemeinen Rede dadurch ausgezeichnet werden, daß sie sucht ihren Gedanken und dem Ausdruk derselben eine angenehme und gefällige Wendung zu geben; den Charakter der Beredsamkeit könnte man darin setzen, daß sie nur bey wichtigen Gelegenheiten, in der Absicht die Gedanken oder Empfindungen andrer Menschen nach einem genau bestimmten Zwek zu lenken, eine ganze Reihe von Gedanken diesem Zwek gemäß erfindet, anordnet und ausdrükt. Die Poesie würde sich endlich dadurch von den andern Arten auszeichnen, daß sie Gedanken und Ausdruk, in der Absicht ihnen den höchsten Grad der sinnlichen Vollkommenheit und Lebhaftigkeit zu geben, bearbeitet.

Sind dadurch die Gränzen jeder Art nicht so genau bezeichnet, daß sie nicht

*) Omnis sermo habeat necesse est et rem et verba. Quintil. L. III. c. 3. §. 1.

*) S. Gedicht. S. 578. f.

nicht hier und da ungewiß und unkenntlich werden; so liegt der Grund davon in der Natur der Sache selbst. Man muß sich mit confusen und zum Theil unbestimmten Begriffen behelfen, oder den Vorsatz, die viererley Arten der Reden von einander zu unterscheiden, völlig fahren lassen.

Betrachtet man nun die Kunst der Rede überhaupt, und in allen ihren Arten zugleich, so begreift ihre Theorie die Wissenschaft des Denkens und des Sprechens, beyde in ihrem ganzen Umfange. Denn wie Horaz sagt, der Grund alles Sprechens ist das Denken: Scribendi sapere fons est. Wollte man also die Rhetorik, als eine Wissenschaft des Sprechens überhaupt ansehen, so müßte sie auch das klare, richtige, deutliche, nachdrükliche, schöne, ausführliche Denken lehren, und hernach gar alles, was zur Kunst des Ausdruks gehört, von den ersten Elementen der Grammatik, bis auf das, was die Sprache vom Enthusiasmus der Poesie und des Gesanges annimmt, ausführen.

Wieviel nun von dieser sich erstaunlich weit erstrekenden Wissenschaft aller Wissenschaften, für den besondern Gebrauch des Redners herauszunehmen sey, ist von Niemand genau bestimmt worden.

Jeder, der über die Kunst schrieb, gab ihr nach Gutdünken mehr oder weniger Ausdehnung. Es scheinet, daß die ältesten Rhetoren in Athen bey ihrem Unterricht fast ganz auf die Sachen, oder auf das Denken gesehen, und nicht nur die ganze Dialektik, sondern auch noch die Staatswissenschaft, als Theile der Rhetorik angesehen haben. Hingegen kam das, was den Ausdruk betrifft, in den ersten Zeiten weit weniger in Betrachtung. In den ganz spätern Zeiten hingegen findet man die griechischen Rhetoren fast allein mit dem Ausdruk beschäftiget, über den sie sich bis auf die ersten Grundregeln der Grammatik herablassen.

Wollte man nun der Rhetorik den Umfang geben, der sowol die frühern, als die spätheren Gränzen an den beyden äußersten Seiten in sich begriffe; so würde sie, wie gesagt, fast zu einer unermeßlichen Wissenschaft werden. Um ihr nähere und ihr eigene Schranken zu setzen, muß man über die Res, oder das Denken, das, was der Beredsamkeit nicht eigen ist, voraussetzen, und annehmen, der Redner habe Kenntniß der Sachen, worüber er zu sprechen hat, und ihm blos gute Grundsätze geben, wornach er das, was er bey jeder Gelegenheit anzubringen hat, aussuchen und vorbringen soll. Und so muß man, in Absicht auf das Formale seiner Kenntnisse voraussetzen, daß er die Grundregeln der Logik, es sey durch bloße Uebung, oder durch ein förmliches Studieren, besitze; daß er wisse, was das sey, eine Sache sich deutlich oder undeutlich vorstellen; richtig oder unrichtig urtheilen, wahre oder betrügerische Schlüsse zu machen u. d. gl. Dieses aber vorausgesetzt, muß ihm in der Rhetorik Anweisung gegeben werden, wie in besondern Fällen diese Kenntnisse aus der Vernunftlehre anzuwenden seyen.

Da ferner die gemeine Rede noch nicht als eine der schönen Künste betrachtet wird, so muß auch das, was hiezu, sowol in Ansehung der Sachen, als des Ausdruks gehöret, von der Rhetorik ausgeschlossen werden. Diese muß man lediglich der Grammatik und dem allgemeinen Unterricht im Begreifen und Denken überlassen.

Die Wolredenheit aber *) wird schon als ein Theil der Kunst betrachtet. Da sie aber vornehmlich nur noch auf einzele Redesätze und Perioden geht, und sich nicht auf förmliche Reden einläßt, so sollten die Lehren

*) S. Beredsamkeit.

ren über Wolredenheit einen besondern Theil der Rhetorik ausmachen. Dieser würde sich darauf einschränken, daß er lehrte, wie einzele Begriffe und Gedanken ästhetisch auszubilden, und dem Charakter ihrer Ausbildung gemäß auszudrüken seyen. Man würde da z. B. zeigen, was ein starker, ein naiver, ein witziger, ein angenehmer, rührender, beißender, großer, erhabener Gedanke sey; und wie der Ausdruk durch Figuren, Tropen und andern Wendungen, auch durch Ton und Klang dem Charakter des Gedankens gemäß zu treffen sey. Alles dieses würde also einen besondern Theil der Theorie ausmachen, in welchem es noch gar nicht um die Bildung des eigentlichen Redners zu thun ist. Dafür wäre also ein zweyter Theil der Rhetorik nothwendig, in welchem aber der beschriebene erste Theil, so wie in diesem die Grammatik, vorausgesetzt werden müßte.

Dieser Theil würde den eigentlichen Redner zu seinem Augenmerk haben, blos in so fern er förmliche Reden, deren Art im vorhergehenden Artikel bestimmt worden, zu verfertigen hat. Dieser Theil enthielte blos die Theorie solcher Reden. Der Plan dieses Theiles wäre nun nach den angenommenen Einschränkungen leicht zu machen.

Nämlich, zu jeder Rede gehören, wie viele der Alten richtig angemerkt haben, folgende Dinge. 1. Die Erfindung der Gedanken; 2. die Anordnung; 3. der Ausdruk derselben; 4. in gewissen Fällen die Einprägung der Rede in das Gedächtniß, und 5. der mündliche Vortrag derselben. Wenn diese Dinge vollkommen sind, so ist es auch die Rede.

Also hat die Rhetorik dem Redner Anweisung zu geben, wie er als Redner in jedem dieser Punkte zur Vollkommenheit gelange. Dabey muß man ihn aber in Ansehung jedes besondern Punkts, auf der einen Seite von dem gemeinen Sprecher, und von dem, der nur Wolredenheit sucht; auf der andern Seite von dem Dichter genau unterscheiden. Man muß über jeden Punkt das, was der Redner mit jenem gemein hat, voraussetzen und übergeben, und das, was der Dichter für sich allein voraus hat, nicht berühren, sondern gerade das betreiben, was dem Redner eigen ist.

Nachdem man ihm also so bestimmt, als es sich thun läßt, gezeiget hat, wodurch seine Rede sich von jeder andern auszeichnet, und was sie eigenes hat, muß auch bey jedem zur Rede gehörigen Punkt, blos über dieses ihm eigene, gesprochen werden. In Ansehung der Erfindung, oder Auswahl der Gedanken, hat man nicht nöthig, ihm die Logik zu wiederholen, die ihn lehret, wie er zu klaren oder zu deutlichen Begriffen, zu einem richtigen Urtheil und zu gründlichem Schlüßen gelange; noch weniger darf man ihn in allen Wissenschaften unterrichten, damit er eine Kenntniß der Sachen, über die er zu reden hat, bekomme; dieses hat er mit jedem andern Menschen, der zu reden hat, gemein. Man muß also voraussetzen, daß der Redner gelernt habe, sich bestimmte, klare oder deutliche Begriffe von Dingen zu machen, daß er richtig zu urtheilen, und zu schließen im Stande sey, daß er Kenntniß von den Dingen habe, über die er reden will. Aber wie er als Redner, wo es nöthig ist, Begriffe, Urtheile und Schlüsse, auf die ihm eigene Art zu bilden habe, und wie er über seine Materie, das, was er, als Redner zu sagen hat, erfinden, oder wählen soll, muß die Rhetorik ihn lehren. Der Redner hat eine eigene Art, andern Begriffe beyzubringen, und eine eigene Art Urtheile zu bestätigen, und Sätze zu erweisen. Dabey allein hält sich die Rhetorik auf.

Eben

Eben so verfährt sie über die andern zur Rede gehörigen Punkte. Wann z. B. vom Ausdruk die Rede ist, so braucht man ihm nicht zu sagen, wie er grammatisch rein, und verständlich sprechen soll; man hat nicht nöthig ihm alle Figuren und Tropen der Rede, alle Formen des Redesatzes vorzuzählen und zu erklären, diese Kenntnisse hat er mit dem, der die Kunst der gemeinen Rede, und dem, der blos die Wolredenheit gründlich verstehen will, gemein. Aber was für Figuren und Tropen ihm bey Gelegenheit vorzüglich dienen, wie er die ihm eigenen Perioden zu bearbeiten habe; was zu dem eigentlichen redneriſchen oder oratoriſchen Stil und Ton erfodert werde, und wie er überall den schiklichſten treffen soll, dies alles gehört in die Rhetorik. Und so müßte jeder der fünf angezeigten Punkte für den Redner besonders behandelt werden. Dieſes ist, wie ich glaube, hinlänglich, um den Weg zu zeigen, wie man zu einem gründlichen und bestimmten Plan der Redekunst kommen könne.

Wer dieſes Feld aufs neue nach einem durch die angegebenen Grundsätze bestimmten Plan zu bearbeiten Lust hätte, der würde in dem, was Aristoteles, Dionyſius von Halicarnaß, Hermogenes, Longinus, der Verfasser des kleinen Werks, das insgemein den Namen des Demetrius Phaleräus trägt, und denn in den verſchiedenen Werken des Cicero über die Theorie der Kunst, und der fürtrefflichen Inſtitutione Oratoria des Quintilians, beynah jeden Punkt gründlich behandelt finden. Der letzte der angeführten Schriftſteller ist allein, beynahe vollſtändig; von den andern hat jeder wenigſtens einige Punkte mit großer Gründlichkeit behandelt. Alſo käm es hauptſächlich nur auf ein wolüberlegtes Zuſammentragen der ſchon vorhandenen Lehren an.

Schon lange vor den Zeiten des Sokrates waren Rednerſchulen in Athen; weil ſeit der Zeit, da ſich die Regierungsform dieſes Staates gegen die Demokratie lenkte, die Beredſamkeit das ſicherſte Mittel war, ſich zu den höchſten Staatsbedienungen heraufzuſchwingen, und den groſſen Einfluß auf öffentliche Geſchäffte zu haben. Alles, was in Athen vornehm war, oder groß werden wollte, ſuchte ſich in der Beredſamkeit hervorzuthun, und dieſes gab den Philoſophen Gelegenheit, Schulen der Beredſamkeit zu eröffnen. Darin wurde anfänglich nicht ſowol die Kunst der Rede, als die Staatswiſſenſchaft und die Philoſophie gelehret, die den künftigen Rednern Kenntniß der Materie, worüber ſie zu reden, und der Menſchen, auf deren Gemüther ſie Eindruk zu machen hatten, verſchafften. Allmählig aber wurden denn auch die dem Redner beſonders nöthigen Stüke, mit zum Unterricht gezogen. Und nachdem endlich das Volk die Freyheit verlohren, und man nicht mehr öffentlich über Staatsangelegenheiten zu ſprechen hatte, hielte ſich die Rhetorik vorzüglich bey der Kunst des zierlichen Ausdruks auf. Man kann in dem III Buch des Quintilians ſehen, was für Männer in Griechenland, und hernach in Rom ſich durch Schriften über dieſe Kunst, am meiſten hervorgethan haben.

Die Neuern haben die Theorie dieſer Kunst ohngefähr da gelaſſen, wo die Alten ſtille geſtanden. Wenigſtens wüßte ich nicht, was für neuere Schriften in einem, der den Cicero und Quintilian ſtudirt hat, zum fernern Studium der Theorie, empfehlen könnte.

Reden.

(Dichtkunſt.)

Die Reden der handelnden Perſonen in der Epopöe, und im Drama, die man

man insgemein Orationes moratas nennt, weil sie die Sitten der Personen und ihre Gesinnungen anzeigen, verdienen eine besondere Betrachtung. Man muß aber nicht jede Rede der handelnden Personen hieher rechnen; denn sonst gehörte das ganze Drama hieher, weil es durchaus aus Reden besteht, sondern nur die, wodurch die Personen ihren Charakter und ihre besondere Sinnesart an den Tag legen, so daß man aus der Rede, wenn man einmal die Personen kennte, abnehmen könnte, welche von den handelnden Personen spricht.

Diese Reden machen den wichtigsten Theil der Epopöe und des Drama aus; weil dadurch die Personen nach ihren Sitten, ihrer Sinnesart, und ihrem ganzen Charakter am besten geschildert werden; weil man aus diesen Reden erkennt, was jeder ist. In der Ilias ist, wie Pope anmerkt, die Anzahl der Verse, da der Dichter spricht, oder erzählt, sehr gering; den größten Theil des Gedichts machen die Reden aus. Deswegen siehet Aristoteles sie als einen Haupttheil dieser Gedichte an, und hält sich weitläuftig bey ihrer Betrachtung auf. Eigentlich zeiget der Dichter sich dadurch als einen Kenner der Menschen, weil das innerste ihres Charakters am besten durch die Reden geschildert wird. Wenn man alle Reden einer der Hauptpersonen des Gedichts zusammennimmt, so müssen sie ein sehr genaues Portrait des eigenthümlichen Charakters derselben ausmachen. Die Handlungen lassen uns die Menschen nur noch von außen sehen, ob man gleich auch durch dieses Aeußerliche in die Seelen hineinsehen kann: aber durch die Reden kann der Dichter uns unmittelbar das Innere sehen und empfinden lassen.

Aus diesem Gesichtspunkt müssen wir die Reden der handelnden Personen ansehen. Alsdenn ist offenbar, daß sie den wichtigsten Theil der Epopöe und des Drama ausmachen, auf welchen der Dichter die größte Sorgfalt wenden muß. Die Fabel zu erfinden, verschiedene Verwiklungen, mannichfaltige Begebenheiten und Vorfälle auszudenken, wodurch der Zuhörer, oder Zuschauer in beständiger Aufmerksamkeit erhalten, itzt in große Erwartung gesetzt, denn angenehm überrascht wird; dieses ist nur der geringste Theil dessen, was der Dichter wissen muß, und was für uns am wenigsten lehrreich ist. Weit wichtiger für uns, und schwerer für den Dichter ist es, bey allen Vorfällen, und in jeder Lage der Sachen, die Personen durch das, was sie dabey denken, empfinden und beschließen, auf eine wahrhafte, natürliche Weise, völlig kenntbar zu schildern.

Der Philosoph giebt uns allgemeine Kenntniß des Menschen; er entwikelt uns das Genie, alle Eigenschaften, Neigungen, Leidenschaften, zeiget uns jede Triebfeder, und entwikelt jede Falte der Seele, in so weit alle diese Dinge den Menschen gemein sind. Der Dichter aber zeiget uns die besondere Beschaffenheit dieser allgemeinen Eigenschaften, wie sie im Achilles, im Hektor, im Ajax sind, und wie sie sich bey besonderen Gelegenheiten äußern. Der Dichter der Epopöe und des Drama ist nur in so fern groß, als er in diesem Theil vorzüglich ist. Schwerlich ist ein Dichter hierin dem Homer zu vergleichen, und in diesem Stük ist Virgil, wie Pope bemerkt, erstaunlich weit unter ihm. In der That finden wir gar viel Reden bey diesem Dichter, die so wenig besonderes Charakteristisches haben, daß ohngefähr jeder andere Mensch in ähnlichen Umständen so sprechen würde, wie seine Personen.

Was Aristoteles fodert, daß jede Rede dem Alter, Stand, Rang, den Geschäff-

Geschäfften und Absichten der Personen angemessen seyn müsse, und was Horaz sehr lehrhaft lehret, wenn er saat:

Si dicentis erunt fortunis absona dicta u. s. w. *)

ist noch das wenigste und leichteste. Das schwereste ist bey allem diesem noch das Eigenthümliche des Charakters zu treffen. Hiezu gehört nicht nur ein großer Scharfsinn, der jeden Zug der besondern Charaktere der Menschen bemerkt, sondern auch hinlängliche Erfahrung und Kenntniß der Menschen. Deswegen erkennet man durchgehends die beyden Dichtarten, wo dergleichen Reden vorkommen, für das Höchste der Poesie. Man darf sich gar nicht wundern, daß ein gutes Heldengedicht von einiger Größe das seltenste Werk des menschlichen Genies ist, und daß die Nationen, die dergleichen in ihrer Sprache besitzen, stolz darauf sind. Das Drama bekommt eben daher seine größte Schwierigkeit, ob sie gleich wegen der weit engern Schranken der Handlung und der geringen Anzahl der Personen, bey weitem so groß nicht ist, wie in der Epopöe. Inzwischen betrügen sich doch diejenigen gar sehr, denen die Verfertigung eines guten Drama, ein Werk von mittelmäßiger Schwierigkeit scheinet. Ein guter Dichter, in welcher Art es sey, ist immer ein Mann von Gaben, die eben nicht gemein sind: aber wer darum, daß er in geringern Dichtungsarten glüklich gewesen, sich in die Classe der Homere und des Sophokles setzen wollte, würde einen gänzlichen Mangel der Urtheilskraft verrathen.

Redende Künste.

Man versteht unter dieser allgemeinen Benennung die Wolredenheit, Beredsamkeit und Dichtkunst. Einige scheinen auch die Kunst des Geschichtschreibens dazu zu rechnen, die in der That wichtig genug ist, um als ein besonderer Zweyg der redenden Künste behandelt zu werden, nicht in so fern die Frage darüber ist, was ein Geschichtschreiber sagen soll, denn dieses macht eine besondere Wissenschaft aus; sondern in so fern untersucht wird, wie er erzählen soll. Zwar könnte man sagen, daß die alten Lehrer der Redner die Kunst des Geschichtschreibers bereits in der Rhetorik behandelt haben. Denn da in ihren gerichtlichen Reden, über welche sie vorzüglich geschrieben haben, ein Haupttheil vorkommt, den die römischen Redner Narratio; die Erzählung nennen, *) so haben sie eben dadurch schon Unterricht über dem erzählenden Vortrag gegeben Allein, die Art, wie der gerichtliche Redner die Erzählung behandelt, ist, wie bereits anderswo erinnert worden, **) von der Art des Geschichtschreibers in einem wesentlichen Punkt völlig verschieden. Der Redner erzählt so partheyisch, als möglich, und der Geschichtschreiber soll völlig unpartheyisch erzählen. Es ist ein Hauptkunstgriff des Redners, daß er, wenn er auch bey der völligen historischen Wahrheit bleibet, den Sachen durch einen entschuldigenden, oder beschuldigenden Ausdruk, den Anstrich giebt, den sein Zwek erfodert, wie wir in allen gerichtlichen Erzählungen des Cicero sehr deutlich sehen.

Man kann also nicht sagen, daß die Lehren der Rhetorik, über die Erzählung, auch Lehren für den Geschichtschreiber seyen. Daher scheinet es allerdings, daß der historische Vortrag, als ein besonderer Zweyg der redenden Künste anzusehen sey, der besonders in Deutschland, wo die gerichtlichen Reden, mithin auch die Anwei-

*) De Art. Poet vs. 112. seqq.

*) Rede.

**) S. Erzählung.

Anweisungen dazu beynahe ganz in Abgang gekommen sind, sehr verdiente besonders behandelt zu werden. Alsdenn müßte man zu den zwey Theilen der Rhetorik, davon im Artikel Redekunst gesprochen worden, noch einen dritten Theil, der die Theorie des historischen Vortrages enthielte, hinzuthun. Wir haben auch in der That schon etwas von dieser Art in der fürtrefflichen Abhandlung des Lucianus, wie die Historie zu schreiben sey.

Daß die redenden Künste überhaupt in Absicht auf den Nutzen den ersten Rang unter den schönen Künsten behaupten, ist bereits an mehr Orten dieses Werks hinlänglich gezeiget worden, *) und es würde unnöthige Wiederholung seyn, wenn ich dieses hier besonders ausführen wollte. Aber ein besonderer Nutzen, den man daraus zieht, ob sie ihn gleich nicht unmittelbar zum Zwek haben, verdienet hier in Erwägung genommen zu werden.

Wenn wir die besondern Materien, wovon Redner oder Dichter bey besondern Gelegenheiten sprechen, ganz auf die Seite setzen, und die redenden Künste blos aus dem Gesichtspunkt betrachten, daß sie dienen, die Kunst der Rede überhaupt vollkommener zu machen, so erscheinen sie uns da in einer sehr großen Wichtigkeit. Die Rede hängt mit der Vernunft selbst so genau zusammen, daß die Vervollkommnung der ersten zugleich auch die andere betrifft. Ein Ausdruk, der uns einen Begriff, oder eine Wahrheit, mit vorzüglicher Klarheit, Stärke, oder mit großem Nachdruk erkennen läßt, ist allemal für eine nützliche Erfindung, nicht eben eines neuen Begriffes, oder einer neuen Wahrheit, aber eines neuen Instruments zur Vervollkommnung der Vernunft.

*) S. Künste; Beredsamkeit; Dichtkunst.

Alle Bemühungen der Philosophen, und derer, die sich auf Entdekungen speculativer Wahrheiten legen, müssen, wenn sie dem menschlichen Geschlechte wahrhaftig nützlich seyn sollen, auf populare Vorstellungen gebracht, das ist auf eine leichte, sinnliche und dem Gedächtniß leicht inhaftende Art ausgedrukt werden können. Je vollkommener zu dieser Absicht die Sprache eines Volkes ist, je mehr wahre Kenntniß und Vernunft besitzet es auch. Die Nation der Huronen kann im Grunde so viel Genie, so viel Fähigkeit des Geistes haben, als irgend eine der erleuchtesten Nationen von Europa; aber so lange sie eine arme unausgebildete Sprache hat, bleibet auch der größte Geist unter diesem Volke, weit unter einem mittelmäßigen Kopf, der eine wolausgebildete Sprache besitzet.

Man muß die Redner, Geschichtschreiber und Dichter, als Mittelspersonen zwischen den speculativen großen Philosophen und dem Volk ansehen, welche die wichtigsten Begriffe und tiefesten Wahrheiten der Vernunft in die gemeine Sprache übersetzen. Tacitus ist freylich in seinem Vortrag nicht popular; aber wenn wir zum Beyspiel setzen, daß auch ein von speculativen Wissenschaften entfernter Mensch, sich mit dem Vortrag dieses Geschichtschreibers völlig bekannt gemacht hätte so müssen wir gestehen, daß er nun auch überaus feine Kenntnisse sittlicher Dinge besitzen würde, die nur der große Philosoph zu entdeken, und deren popularen Ausdruk zu erfinden nur ein großer Redner im Stande gewesen.

Eine genque Ausführung dieser Sache möchte hier zu schwerfällig und auch zu weitläuftig werden: darum begnüge ich mich, eine Wahrheit, die ich schon anderswo in ihren eigentlichen philosophischen Gesichtspunkt.

punkt gesetzt habe, †) hier blos anzuzeigen, und den wichtigen Schluß daraus zu ziehen, daß die redenden Künste, wenn wir auch ihren unmittelbaren Nutzen beyseite setzen, nur in so fern sie die Sprache vervollkommnen, und mit neuen Wörtern und ganzen Sätzen, die von ihnen aus allmählig in die populare Sprache übergehen, bereichern, vorzüglich verdienen geschätzt und mit grossem Eifer betrieben zu werden.

Redner.

Die Griechen und Römer, die in allem, was zu den schönen Künsten gehört, unsre Lehrmeister sind, scheinen dem Redner den ersten Rang unter den Künstlern gegeben zu haben. Nur Homer allein, wurde als Lehrer und Muster aller Künstler, außer allen Rang und ohne Vergleichung, immer oben an gesetzt; nicht weil er ein epischer Dichter, sondern, weil er Homer, das Muster aller Genien war. ††) Wenn man bedenkt, was für Kräfte des Geistes, was für Gaben, Kenntnisse und erworbene Fertigkeit zu einem vollkommenen Redner erfodert werden, so scheinet es, daß bey ihm mehr seltene Fähigkeiten zusammentreffen, als bey irgend einem andern Künstler. Eben darin glaubte Cicero den Grund der so großen Seltenheit vollkommener Redner gefunden zu haben *), und er sagte einmal öffentlich, als eine bekannte unzweifelhafte Wahrheit, es gebe in einem Staate nur zweyerley vorzüglich wichtige Arten großer Männer, nämlich Feldherren und Redner. †)

Mehr, als irgend einem andern Künstler, ist ihm ein durchdringender Verstand nöthig um in allem, was die Menschen am meisten interessirt, das Wahre, Wichtige und Große richtig zu erkennen; nicht blos durch ein dunkeles, wiewol sicheres Gefühl zu empfinden, sondern mit hinlänglicher Klarheit und Deutlichkeit so zu sehen, daß es auch weniger Scharfsichtigen einleuchtend kann gemacht werden. Qui ratione plurimum valent, quique ea quæ cogitant quam facillimo ordine disponunt, ut clare et distincte cognoscantur, aptissima semper ad persuadendum dicere possunt. **) So urtheilet ein großer Philosoph.

Die Stärke, Lebhaftigkeit und den Reichthum der Einbildungskraft hat der Redner mit allen andern Künstlern gemein; sie sind ihm nöthig, weil er ofte sichtbare Gegenstände so hell und so lebhaft zu schildern hat, daß der Zuhörer sie mit Augen zu sehen glaubt, welches ihm nothwendig schwerer wird, als dem Dichter, dessen Sprache dazu bequemer ist. Auch sind ihm diese Gaben nöthig, weil er gar ofte abstrakte und aller Sinnlichkeit beraubte Gedanken, um sie sinnlich und eindringend zu machen, durch glükliche Tropen körperlich darzustellen

†) In der Sammlung meiner aus dem französischen übersetzten academischen Abhandlungen; an zwey Orten, nämlich in der Zergliederung des Begriffes der Vernunft auf der 278 u. f. f. S. und in der Untersuchung über den wechselseitigen Einfluß, den Vernunft und Sprache auf einander haben.

††) Aus einer Stelle in Lucians Lob des Demosthenes, wo einem Dichter eine kurze Vergleichung zwischen Homer und Demosthenes in den Mund gelegt wird, möchte man muthmaßen, daß Lucian dem Dichter den Redner wenigstens an die Seite gesetzt, wo nicht gar ihm vorgezogen. Aber er scheuete sich, die Sache gerade heraus zu sagen.

*) Die Stelle ist im Artikel Rede angeführt worden.

†) Duæ sunt Artes, quæ possunt locare homines in amplissimo gradu dignitatis: una imperatoris, altera, Oratoris boni. Orat. pro L. Muræna. c. 14.

**) Carteſ. de Methodo.

stellen hat. Hingegen hat er auch mehr, als irgend ein Künstler, Kräfte der kältern Vernunft nöthig, um seiner feurigen Phantasie beständig Meister zu bleiben; weil er weit genauer, als der Dichter, in einem gezeichneten Geleise bleiben, und wie Lucian sich ausdrükt, *) so genau wie ein Seiltänzer auf dem Seile fortschreiten muß.

Nicht weniger groß als der Verstand, muß auch das Herz des grossen Redners seyn, die eigentliche Muse, die ihn begeistert. Er zeichnet sich durch das warmeste Gefühl für die Rechte der Menschlichkeit, durch brennenden Eifer fur das allgemeine Beste des Staates, von jedem andern Künstler aus. Unrecht, wenn auch der geringste Mensch es leidet, ist ihm unerträglich, und falsche Maaßregeln, wodurch man in privat und in öffentlichen Geschäfften, sich selber schadet, sind Auffoderungen an ihn, den Irrenden und den Thoren zurechte zu weisen. Sein höchstes Interesse ist Wahrheit, Ordnung und Weisheit in allem, was zu den menschlichen Angelegenheiten gehöret, und diese fodert bey jeder Gelegenheit seine Gemüthskräfte zum Dienst andrer Menschen auf.

Und damit er nirgend unbereitet, oder ununterrichtet sey, macht er sich ein unabläßiges Studium daraus, alles, was irgend die Wolfahrt der Menschen betrifft, durch genaues Nachforschen, in seiner wahren Natur zu kennen, jedes genau abzuwägen, und sich überhaupt jede Kenntniß, die zu Beurtheilung jener Dinge dienet, zu erwerben.

Dieses sind die Gaben und die Bemühungen, die gröstentheils den Redner bilden. Wenn er dieses hat, so wird ihm das, was zum Ausdruk und Vortrag der Rede gehöret, so wichtig es auch an sich ist, leicht. Wer erst jenes Wichtigere besitzt, für den ist es denn, wie Euripides richtig bemerkt *), eine leichte Sache gut zu reden, so bald sich eine wichtige Gelegenheit dazu zeiget. Aber wem jene große Seele fehlet, oder wo sie nicht durch mancherley und gründliche Kenntniß den Stoff zum Reden besitzt, da ist bloße Wolredenheit eine geringe Hülfe. Denn nicht der ist ein großer Redner, dem Worte und Redensarten zu Gebote steven; sondern der alle Sachen mit großem Verstand beurtheilet, und mit Empfindung behandelt. Aus diesem Grunde spottet Cicero des Antonius mit diesen Worten. „Der wolberedte Mann! Er merkt nicht, daß der, gegen den er spricht, von ihm gelobt werde, und daß er die, vor denen er redet, tadelt.“ **) Nur ein unbeschreiblich kleiner Geist kann sich einbilden, daß das Studium der Rhetorik, die alle große Gaben und Kenntnisse des Redners voraussetzet, und ihn blos über die Wahl, Anordnung und den Ausdruk der Sachen belehret, hinlänglich sey einen Redner zu bilden.

*) Im Lehrer der Redner.

Regelmäßigkeit.

(Schöne Künste.)

Ist eigentlich eine Eigenschaft der Form, in so fern man die Beobachtung einer Regel daran erkennt; der erste oder unterste Grad der Ordnung in einer Sache, die blos Wolgefallen, aber noch nicht merkliches Vergnügen erweket. Man höret nie von regelmäßigen Gedanken oder Charakteren sprechen, weil nicht die Materie, sondern

*) Ὁταν λαβῃ τις των λεγων
ἀνηρ σοφος
Καλας αφορμας, ὀυ μεγ'
ἐργον ἐυλεγειν.
Bacchæ. vs. 266. 267.

**) Homo disertus, non intelligit eum, contra quem dicit laudari a se; eos apud quos dicit, vituperari. Philip. II. c. 8.

Digitized by Google

sondern die Form der Dinge regelmäßig ist. Wo Ordnung ist, da ist auch Regelmäßigkeit, aber es scheinet, wie ich schon anderswo angemerkt habe, *) daß man im engesten Sinne, oder vorzüglich dasjenige regelmäßig nenne, darin die Ordnung durch eine einzige einfache Regel bestimmt ist. So ist der Gang eines Menschen, der in gleichen Schritten fortgeht, regelmäßig, da das Gehen eines Tänzers schon zierlich genennt wird.

Ein Werk der Kunst, das nach seiner materiellen Beschaffenheit so wichtig ist, daß es keines Schmukes, keiner äußerlichen Schönheit bedarf, muß doch wenigstens regelmäßig seyn, um seinen Namen zu verdienen, weil die Regelmäßigkeit nothwendig ist, wenn man an Dingen, in so fern sie aus Theilen bestehen, Wolgefallen haben soll. **) Freylich bewürkt die bloße Regelmäßigkeit noch keinen starken Eindruk des Wolgefallens; aber sie ist deßwegen wichtig, weil sie das Anstößige vermeidet. Ein sehr gemeines Wohnhaus, an dem die Baukunst von ihrem ganzen Reichthum nichts als bloße Regelmäßigkeit angebracht hat, wird mit reinem, durch nichts gestöhrtem Wolgefallen angesehen; da hingegen ein mit viel architektonischen Schönheiten gezieretes Gebäude, dessen Mauern nicht senkrecht stehen, und dessen Böden nicht waagerecht liegen, anstößig wird.

Darum aber kann man noch nicht sagen, daß jedes regelmäßige Werk, jedem nicht regelmäßigen derselben Art, vorzuziehen sey. Dieses kann Schönheiten haben, die so stark rühren, daß man kaum Aufmerksamkeit genug behält, das Unregelmäßige, das sonst immer beleidiget, zu fühlen. Die Regelmäßigkeit ist freylich blos etwas Aeußerliches, und nur da schlechterdings nothwendig, wo sie das einzige Mittel ist, die Aufmerksamkeit zu reizen. So bald eine Sache von einer andern Seite schon interessant ist, höret die Regelmäßigkeit auf, schlechthin nothwendig zu seyn; aber eine gute Eigenschaft ist sie immer, weil sie vor Anstoß bewahret. Einige Trauerspiele des Shakespear sind erstaunlich unregelmäßig, und gefallen bis zum Entzüken: sehr viel andere sind höchstregelmäßig und gefallen keinem Menschen von einigem Geschmak. Aber daraus muß man nicht den Schluß ziehen, daß das Regelmäßige für gar nichts zu achten, oder das Unregelmäßige schlechthin nicht zu tadeln sey. Man kann immer sagen: schön; fürtrefflich; doch Schade, daß es nicht zugleich regelmäßig ist. Für ein an Richtigkeit gewöhntes Auge, ist es allemal ein Fleken, der die schönste Landschaft verstellt; wenn darin irgendwo gegen die Perspektiv angestoßen ist. Aber dabey muß man nie vergessen, daß die Unregelmäßigkeit da ein schwererer Fehler sey wo das Materielle des Werks weniger Wichtigkeit hat; und daß überhaupt in Künsten die Regelmäßigkeit in dem Maaße wichtiger werde, nach welchem die innere Kraft der Werke sich verlieret. So ist sie in einer Tanzmelodie, wichtiger, als in einer Arie. Man nehme hier noch dazu, was im Artikel Metrisch gesagt worden.

*) S. Ordnung.
**) S. Ordnung.

Regeln; Kunstregeln.

(Schöne Künste.)

Seitdem philosophische Köpfe es gewagt haben, die Werke des Geschmaks in der Absicht zu untersuchen, die Gründe zu entdeken, auf denen der starke Eindruk, den sie auf empfindsame Menschen machen, beruhet, hat man durchgehends dafür gehalten, daß durch dergleichen Untersuchungen Regeln entdekt werden, deren Kenntniß dem Künstler nützlich

seyn können. Darum haben nicht nur Philosophen, wie Aristoteles, sondern auch Künstler, wie Cicero, Horaz, Pope, und in zeichnenden Künsten da Vinci, Rubens, Laireſſe, sich ein Verdienst daraus gemacht, Regeln zu geben. Aber es scheinet bald, daß einige angesehene Männer, die sich unter uns mit der Critik abgeben, dieses für ein altes Vorurtheil halten. Andere, die so viel weniger Beurtheilung zu haben scheinen, je lebhafter sie empfinden, fangen schon gar an, mit sehr entscheidender Verachtung von Regeln zu sprechen. Man hat sie mit Krüken verglichen, die dem Lahmen wenig helfen, dem Gesunden aber hinderlich sind. Darum scheinet mir diese Materie einer näheren Beleuchtung werth zu seyn.

Wollte man blos sagen, daß Kenntniß der Kunstregeln, ohne Genie und ohne Geschmak, weder ein gutes Werk, noch ein gesundes Urtheil über Kunstwerke hervorbringen, so würde man eine alte und ziemlich durchgehends erkannte Wahrheit sagen, auf deren unnöthigen Wiederholung sich Niemand etwas einbilden darf. Also scheinet es wol, daß es anders zu verstehen sey, und daß die, die mit einer Art von Triumph die Regeln wegreißen, und gleichsam mit Füßen treten, sie für schädlich halten. Dieſes, nicht jene alte Wahrheit, wollen wir hier untersuchen.

Vielleicht haben die, denen die Kunstregeln so anstößig sind, gar nie nachgedacht, was diese Regeln eigentlich sind. Sie mögen keinen andern Begriff davon haben, als daß es gleichgültige Vorschriften über Nebensachen seyen, die ihren Ursprung blos in der Mode, oder in zufälligen Umständen haben, wodurch Künstler, deren Werke man als Muster ansieht, vermocht worden, verschiedene an sich gleichgültige Dinge, so und nicht anders zu machen. Nach ihren Begriffen mögen alle Regeln solche willkührliche Vorschriften seyn; wie die — daß die Epopöe müsse im Hexameter geschrieben seyn — daß das Drama fünf Aufzüge haben müsse, und dergleichen. Diese mögen sie immer verwerfen, und als unnütze, oder schädliche Fesseln ansehen, wodurch dem Genie des Künstlers ohne alle Nothwendigkeit nur Hinderniſſe in den Weg gelegt werden.

Wahre Kunstregeln müssen nothwendige praktische Folgen aus einer nicht willkührlichen, sondern in der Natur der Künste gegründeten Theorie seyn. Theorie? Schon wieder ein anstößiges Wort. „Theorie, sagen diese Kunstrichter, ist eben das, was wir nicht haben wollen, was den Geschmak und die Kunste verdirbt, was die Begeisterung des Künstlers auslöscht, wie Feuer durch Wasser ausgelöscht wird; was kahle, elende, aller Kraft und alles Geschmaks völlig beraubte Werke hervorbringt.“ Das kann alles wahr seyn, wenn man aus Irrthum und Unwissenheit Theorie nennet, was nicht Theorie, sondern Schulfüchserey, ein willkührliches Geschwätz ist, das ein schwacher Kopf für Theorie hält, und wonach er sich richtet. Es kann auch wahr seyn, daß ein zur Kunst unfähiger Mensch sich einbildet, er könne durch Hülfe der Regeln ein gutes Werk machen, und daß auf diese Weise auch durch eine gute Theorie ein elendes Werk veranlasset wird. Aber davon ist hier die Frage nicht.

Die wahre Theorie ist nichts anders, als die Entwiklung dessen, wodurch ein Werk in seiner Art und nach seinem Endzwek vollkommen wird. So lange man von einer Sache nicht weiß, was sie seyn soll, ist es auch unmöglich, zu urtheilen, ob sie vollkommen, oder unvollkommen, gut, oder schlecht sey. Wenn wir einem Künstler in einer gewissen Arbeit zusehen, ohne zu wissen, was er

zu machen sich vorgenommen hat, so wäre es allerdings unmöglich, zu beurtheilen, ob er gut oder schlecht verfährt: so wie wir von einem Menschen, den wir auf einer Straße gehen sehen, unmöglich sagen können, ob er auf dem rechten Weg ist, wenn wir nicht wissen, wohin er gehen will. Kennet man aber den Zwek und die Natur eines Werks, so läßt sich auch bestimmen, was es nothwendig an sich haben müsse, um das zu seyn, was es seyn soll. Eine solche Kenntniß der nothwendigen Beschaffenheit einer Sache, wird die Theorie dieser Sache genennt. Hat nun diese die nothwendige Beschaffenheit einer Sache bestimmt; so kann der, der sie machen soll, aus dieser Theorie praktische Folgen ziehen; er kann sagen: **So muß mein Werk seyn — also muß ich so verfahren.** Diese praktischen Folgen nun sind Kunstregeln.

Welcher vernünftige Mensch wird nun sagen, solche Regeln seyen unnüz, oder gar schädlich? Das wäre eben so viel, als behaupten, jede Sache werde durch einen bloßen Zufall, das ist, ohne daß ein Grund dazu vorhanden ist, vollkommen, und wenn man sie mit Nachdenken, und nicht blos auf Gerathewol arbeite, so würde das Werk schlecht werden.

„Wie aber, wenn der Theoriste sich über den Zwek, oder die Art eines Werkes, falsche Begriffe macht?“ Alsdenn hat er keine wahre, sondern eine falsche Theorie gegeben, und die daraus gezogenen praktischen Folgen, sind falsche, deren Befolgung den Künstler vom Zwek abführen würde. Will man sagen, daß dergleichen Regeln schädlich sind; so sagt man etwas sehr unnützes, weil es jederman schon weiß. Will man also Theorie und Regeln verwerfen, so muß man sagen, es sey keine wahre Theorie der Kunstwerke möglich; jede Theorie sey nothwendig falsch. Wenn dieses mit Grunde soll gesagt werden, so muß einer von folgenden Sätzen nothwendig wahr seyn: entweder dieser; daß es nicht möglich sey, den Zwek und die Art eines Kunstwerks, z. B eines Gemähldes, eines Gedichts, eines Tonstüks zu erkennen; oder dieser; daß alles, was man aus der Vorstellung des Zweks und der Art einer Sache über ihre Beschaffenheit schließe, nothwendig auf Abwege führe, und dem Künstler schade. Wer also die Kunstregeln verwirft, muß sich auf die Wahrheit einer dieser beyden Sätze stützen; und diesem sagen wir: fahre wol, und träume vergnügt, bis du aufwachen wirst. Währender Zeit, da unser Kunstrichter schläft und träumet, will ich hier ein Gespräch einrüken, das dieser Sache, wie ich vermuthe, einiges Licht geben wird.

„Woher kommt es, daß fürtreffliche Werke der Kunst älter, als Theorien und Regeln sind? Beweist dieses nicht, daß diese Speculationen wenigstens überflüßig sind?“ Wir müssen uns recht verstehen. Was will man damit sagen, fürtreffliche Werke der Kunst seyen älter, als Theorie und Regeln? „Das will sagen; Homer habe eine fürtreffliche Epopöe, Sophokles fürtreffliche Tragödien gemacht, ehe Aristoteles oder etwa ein andrer seichter Speculist, Regeln über diese Dichtungsarten gegeben hat.“ Gut. Aber sollten Homer und Sophokles gar nicht gewußt haben, was sie eigentlich machten, als jener seine Epopöen, dieser seine Trauerspiele verfertigten? Sollten sie keinen bestimmten Zwek gehabt? Sollten sie sich selbst niemal gesagt haben, dieses schikt sich, und das schikt sich nicht zu meinem Werke? Sollten sie nie aus der Vorstellung dessen, was sie sich zu machen vorgesetzt, Gründe hergenommen haben, einige Sachen, die ihnen einfielen, zu verwerfen, andre nachdenkend zu suchen? Sollten sie nie etwas, das ih-

nen in der Hitze der Begeisterung eingefallen war, aus dem Grunde verworfen haben, weil sie gemerkt, es schike sich nicht in das Werk, daran sie arbeiteten?

„Es scheinet allerdings, daß sie bey ihrer Arbeit gedacht, das eine gewählt, oder gesucht, das andre verworfen haben. Aber dieses war nicht die Folge der Theorie, noch der Kenntniß der Kunstregeln, die damals noch nicht vorhanden waren.“ Geschah also dieses wählen und verwerfen aus einem blinden Zufall, oder waren Gründe dazu vorhanden? „Nicht der blinde Zufall, sondern Genie und Geschmak, ein richtiges Gefühl gab diesen Männern an die Hand, was sich schikte, und nicht schikte, und wie jedes seyn müßte.“ Wol. Aber wenn das, was du Genie und Geschmak nennest, nicht etwas würkliches seyn soll, wenn die Wörter Genie und Geschmak nicht leere unbedeutende Töne sind; so kann jene Erklärung nichts als dieses sagen; daß diese Männer eine so scharfe Beurtheilung, und ein so feines Gefühl dessen, was zum Zwek dienet, gehabt haben, daß ihnen ohne deutliche Entwiklung der Theorie und der Regeln, das Dienliche eingefallen, und daß sie zufolge jener Beurtheilung, und jenes Gefühls, das Unschikliche verworfen haben. Es wird sich wol Niemand getrauen zu sagen, Homer, Pindar, Phidias, Demosthenes und alle große Künstler, haben ihre Werke verfertiget, wie die Biene ihre Zelle macht; *) sie waren sich ohnfehlbar wol bewußt, was sie thaten.

*) Ein so ganz mechanisches Verfahren soll Sophokles dem Aeschylus vorgeworfen haben. Er sagte von ihm, wie Athenäus im 1. B. berichtet: ὁτι ὲ' καὶ τα δέοντα ποιει, ἀλλ' ὐκ ἐ'ιδωτς Daraus könnte man schließen, daß wenigstens Sophokles immer gewußt habe, warum er jedes so und nicht anders gemacht.

Dieses heißt kurz und gut; sie hatten Theorie und Regeln; aber mehr durch ein richtiges Gefühl, als durch deutliche Vorstellung der Sache. Und hier ist der Punkt, wo wir anfangen, einerley Meynung zu seyn.

Es giebt also eine Theorie der Kunstwerke, aus welchen die Regeln folgen, die der gute Künstler beobachtet; aber diese Theorie kann so eingewikelt in dem Kopf des guten Künstlers liegen, daß er, ohne sich dessen deutlich bewußt zu seyn, ihr zufolge handelt, und ein fürtreffliches Werk an den Tag bringt. Hierüber bleibet nicht der geringste Zweifel. Also wäre nur noch die Frage zu entscheiden, ob es für die Künste gleichgültig, ob es nützlich oder schädlich sey, daß ein speculativer Kopf die Theorie und die daraus fließenden Regeln, die in dem Genie des gebohrnen Künstlers, wie die künftige Pflanze in ihrem Saamenkorn, eingewikelt liegen, und ihm selbst kaum merkbar sind, entfalte, und in allen ihren Theilen deutlich vor Augen lege,

„Richtig Und nun getraue ich mir zu behaupten, daß es nicht nur unnöthig, sondern in mancherley Absicht schädlich sey, daß die in dem Kopfe des guten Künstlers liegende Theorie, mit der Folge der Regeln, deutlich entwikelt werde. Ich will mich nicht einmal darauf stützen, daß die Entwiklung der Theorie den Schaden nach sich ziehet, seichte Köpfe, denen es am Genie und Geschmak fehlet, in die Thorheit zu verleiten, Kunstwerke zu unternehmen, weil sie sich einbilden, die Theorie sey hinlänglich, ihnen den Weg zu zeigen, den sie gehen sollen. Es würde mir nicht an einem Ueberfluß von Beyspielen fehlen, die diesen Mißbrauch der Theorien unwidersprechlich beweisen. Aber dieses will ich übergehen, weil ich, ohne diesen Umweg zu nehmen, meine Sache gerade zu beweisen kann.“

„Aber

„Aber ich will, mit Erlaubniß, um deutlicher zu seyn, ein besonderes Beyspiel wählen, an dem ich meinen Satz doch allgemein beweisen werde. Es ist wol unläugbar, daß unser Gehen eine Kunst sey. Wer daran zweifeln wollte, dürfte nur darauf acht haben, was für lange Uebung bey Kindern nöthig ist, ehe sie sicher und ordentlich, wie erwachsene Menschen, gehen können. Ist aber das Gehen eine Kunst, so wird sie auch ihre Theorie und ihre Regeln haben. Es geschiehet nicht von ungefähr, daß die Füße so und nicht anders gesetzt werden, daß jeder Mensch seinen Schritt hat, und daß beym Gehen ein Schritt so weit oder lang ist, als ein andrer. Was würde es nun, um des Himmels willen, für ein unsinniges Unternehmen seyn, wenn man die Theorie dieser Kunst entwikeln, alle Regeln desselben erforschen, und dann die Kinder anhalten wollte, nach diesen Regeln gehen zu lernen?“

„Erstlich ist offenbar, daß dieses völlig unnütz wäre; weil jedes gesunde Kind, von Anfang der Welt an, bis auf diesen Tag, ohne diese Theorie gehen gelernt hat, und weil ein lahmes Kind durch sie nimmermehr wird gehen lernen. Aber sie wäre nicht blos unnütz, sondern schädlich. Denn ohne Zweifel würden sich hier und da pedantische Ammen finden, (denn die Pedanterey ist nicht blos den Gelehrten eigen) die ihr Kind nach diesen Regeln würde unterrichten. Wehe denn dem armen Kind; es wird entweder gar nicht, oder sehr viel später, als andere gehen lernen. Denn wenn wir auch setzen, es sey schon klug genug, alle Regeln des Gehens zu fassen und zu behalten, was für ein jämmerliches Gehen wird das nicht seyn, wenn der kleine Fuß keine Bewegung machen und keine Stellung annehmen soll, als bis das arme Kind die Regel davon hergesagt, oder doch der Länge nach, hergedacht hat?“

„Daß dieses gerade der Fall der Kunsttheorien sey, darf ich dir nicht lang beweisen. Es liegt am Tage, daß Künstler von gesundem Genie, ohne entwikelte Theorie fürtreffliche Werke verfertiget haben, und noch itzt verfertigen, gerade so, wie die Kinder die Kunst des Gehens gelernt haben, und noch lernen. Es liegt ferner am Tage, wie schnell und glüklich der in Begeisterung gesetzte Künstler, das was zu seinem Werk nöthig ist, erfindet, und dem Werk einverleibet, und daß es ihm zu unendlicher Beschwerde gereichen würde, nicht eher fortzufahren, bis er die Regeln für jeden Fall in Ueberlegung genommen hätte.“

„Und so hoffe ich erwiesen zu haben, daß entwikelte Theorien und Regeln dem Künstler nicht blos unnütz, sondern schädlich sind.“

So scheinet es: doch müssen wir sehen, ob nicht irgend in deinem Beyspiele vom Gehen etwas sey, wodurch die Anwendung auf unsere Frage unschiklich, und der daraus gezogene Schluß unrichtig werde.

Ich will ohne Sophisterey, und ohne das, was ich behaupte, zu erschleichen, die Kunst des Gehens auch als einen ähnlichen Fall vor mich nehmen.

Wären die schönen Künste eben so genau an die natürlichsten und nothwendigsten Bedürfnisse des Menschen gebunden, als die Kunst des Gehens, so würde die Natur ohne Zweifel jedem Menschen das Genie zu diesen Künsten eben so mildthätig gegeben haben, wie die zum Gehen nöthige Fähigkeiten. Gehörte es so zu den Bedürfnissen der Menschen, daß jeder ein Dichter wäre, wie es dazu gehöret, daß jeder gehen könne, so wären wir alle gute Dichter, die wenigen ausgenommen, die durch Verwahrlosung, oder andere Zufälle an Genie

lahm worden, wie einige Menschen an den Schenkeln gelähmt sind. Nun ist offenbar, daß nicht alle Menschen, deren Genie sonst ganz gesund ist, Dichter, oder Mahler, oder Tonkünstler sind. Also möchte es mit dem zum Grunde der Untersuchung angenommenen ähnlichen Fall, nicht so ganz seine Richtigkeit haben.

Vielleicht hätte sich die Kunst der Sprache besser auf unsern Fall anwenden lassen. Das Sprechen ist ohne Zweifel auch eine Kunst. Ein Theil derselben, sich verständlich auszudruken, ist ein so natürliches Bedürfniß, daß alle Menschen die nicht verunglükt sind, diese Kunst, wie das Gehen, ohne entwikelte Theorie und Regeln, lernen. Es fällt auch der gelehrteste Amme nicht ein, ihrem Säugling die Grammatik zu lehren, um ihn dadurch die Sprache beyzubringen. Und doch hat man die Theorie der Kunst entwikelt, und die Regeln auseinandergesetzt; und noch ist es, so viel ich weiß, keinem verständigen Menschen eingefallen, zu sagen, die Grammatik sey überhaupt unnütz oder schädlich. Nur ihr Mißbrauch, da man Kinder wil durch die Grammatik sprechen lehren, wird von allen verständigen Menschen getadelt.

Nämlich das zierliche, reine, angenehme Sprechen, gehört nicht unter die ersten Bedürfnisse des Menschen. Ohne Theorie und Regeln würde es nicht jederman lernen, wie das Sprechen überhaupt. Darum fand man für gut, diese Theorie zu entwikeln. Niemand wird wol sagen, daß der, dem die Sprache durch den täglichen Gebrauch geläufig worden, und der nun gerne nicht blos nothdürftig sich ausdruken, sondern mit einer gewissen Zierlichkeit zu reden wünschet, sich vor der Grammatik hüten soll.

Ich will aber diese Vergleichung nicht weiter treiben, sondern nur bey der Kunst des Gehens bleiben, und sie richtiger auf unsern Fall anwenden. Wir sind beyde darüber einig, daß es Tollheit wäre, die Theorie des gemeinen Gehens, zur Beförderung dieser so allgemeinen Kunst, zu entwikeln. Aber da unsre Untersuchung sich nicht auf Künste bezieht, die eine Art von Instinkt alle Menschen lehret, sondern auf schöne Künste, die ein nur wenigen Menschen verliehenes Genie, und einen nicht jedem angebohrnen feinen Geschmak erfodern; so dünkt mich, wäre die Kunst des Tanzens besser zur Vergleichung gewählt worden. Menschen von gewissem Genie, haben auch ohne Theorie und Regeln, Tänze erfunden. Mit diesen behilft sich auch jedes noch rohe Volk, und bekümmert sich um keine Theorie: Empfindung und Geschmak sind hinlänglich. Aber auch da haben die, die etwas scharfsinniger sind, als andere, hier und da, aus der in ihrem Kopf eingewikelt liegenden Theorie einzele Regeln gezogen, die sie, so bald sich eine Gesellschaft bloßer Naturalistentänzer zusammen gefunden hat, ihnen sagen, und die von diesen auch willig angenommen werden.

Dieses hat den ersten Grundstein zur Theorie der Tanzkunst gelegt. Man hat angefangen, über den Charakter der von Natur eingegebenen Tänze nachzudenken; man hat entdekt, daß sie fröhlich, oder zärtlich, oder galant seyen u. d. gl.; man hat ferner allmählig bemerkt, daß gewisse Wendungen, gewisse Schritte, Sprünge, Gebehrden, besser, andre weniger gut, mit dem besondern Charakter gewisser Tänze übereinkommen, andre aber ihm entgegen sind. Man hat bey weiterer Untersuchung auch gemerkt, daß bey Uebereinstimmung dieser Schritte, Wendungen und Gebehrden, mit dem Hauptcharakter, diejenigen vorzüglich seyen, die zugleich Leichtigkeit, Zierlichkeit und eine gewisse Anmuthigkeit

thigkeit haben. Man hat genauer Achtung gegeben, worin dieses besteht, und es andern so gut, als es anzuregen, gesagt und vorgemacht. So ist allmählig die Theorie des Tanzens entwikelt, und so sind die Regeln entdekt worden.

Wenn nun ein Theoriste kommt, und dem Tänzer sagt, daß man die verschiedenen Charaktere der Tänze wol unterscheiden müsse; daß ein Tanz ernsthaft und mit Würde begleitet; ein andrer fröhlich und zur Freude ermunternd, ein dritter verliebt und zärtlich sey u. s. f. Daß jeder Charakter seinem Wesen nach eine für ihn schikliche Geschwindigkeit habe, daß z. B. die fröhlichen Tänze nothwendig geschwindere Bewegung erfodern, als die ernsthaften; daß jede Bewegung und jede Gebehrde, außer ihrem wesentlichen Ausdruk auch Leichtigkeit und Zierlichkeit haben müsse, und was dergleichen Anmerkungen mehr sind. Wenn nun alles dieses so bestimmt und so ausführlich, als die Natur der Sache es erlaubt, gesagt, und in ein ordentliches und faßliches System gebracht wird, so hat man, glaube ich, eine Theorie des Tanzens.

„Allerdings.“

Und diese Theorie und Regeln sind, dächte ich, dem, der einmal ein Tänzer seyn soll, weder unnütz noch schädlich.

„Das kann vom Tanzen so seyn. Aber in Ansehung der Dichtkunst, der Mahlerey und andrer Künste, möchte es sich anders verhalten.“

Mein Freund, ich habe itzt nicht Zeit, dir zu zeigen, daß der Fall auf alle schönen Künste gleich paßt. Wenn du nicht Lust hast, dich selbst davon zu überzeugen, welches ohne großes Kopfbrechen geschehen könnte, so glaube was du willst, und hiemit lebe wol.

Es läßt sich aus diesem Gespräch leicht abnehmen, daß es nicht die Absicht des Verfassers desselben gewesen, den ganzen Kram der Regeln, die man in allen Rhetoriken, Poetiken und andern Büchern über die Kunst antrifft, für nothwendig zu halten. Unüberlegte Kunstrichter haben die Theorie mit einer Menge entweder blos willkührlicher, oder doch solcher Regeln, die nur auf das Zufällige der Form und der Materie gehen, überladen; sie haben, ohne zu unterscheiden, was in einem Kunstwerk wesentlich und was zufällig ist, alles, was ihnen gefallen hat, für nothwendig gehalten, und eine Regel daraus gezogen. Wo viel Wege sind, zum Zwek zu gelangen, haben sie durch eine Regel den Künstler zwingen wollen, gerade den einen, der ihnen etwas gefallen hat, zu gehen. Selbst der große Aristoteles ist nicht frey von solchen Regeln.

Wahre Regeln, die dem Künstler dienen, lehren ihn bestimmt beurtheilen, was zur Vollkommenheit seines Werks nothwendig, und was blos nützlich ist. Man muß aber dabey den besten Regeln nicht mehr Kraft zuschreiben, als sie ihrer Natur nach haben. Sie geben dem Genie blos die Lenkung, nicht die Kraft zu arbeiten; sie sind wie die auf den Landstraßen aufgerichteten Wegsäulen, nur dem nützlich, der noch Kraft hat, zu gehen, dem Müden und Lahmen aber nicht die geringste Stärkung geben.

Was der Künstler in der Hitze der Begeisterung, ohne Bewußt seyn irgend einer Regel erfindet, wählet, anordnet und bearbeitet, das muß er hernach durch Hülfe der Regeln beurtheilen, und allenfalls verbessern. Einige Regeln betreffen das Mechanische der Kunst, andere den Geist und den Geschmak. Werden jene beobachtet; so wird das Werk frey von Fehlern.*) Beobachtet der Künstler diese, so wird es gut.

Kk 5 Reiff.

*) S. Richtigkeit.

Reiff.

(Baukunſt.)

Ein kleines Glied zur Verzierung, welches ſeinen Namen von den Reiffen hat, womit die Fäſſer gebunden werden, weil es ſchmal, wie ſolche Reiffen, und eben wie ſie, halbrund iſt. Seine Abbildung iſt im Artikel **Glieder** zu ſehen. Eigentlich ſind nur die kleinen im Profil nach einem halben Zirkel geformten Glieder, die um einen runden Körper herumgezogen werden, Reiffen; ſo geſtaltete Glieder an gerade laufenden Geſimſen, bekommen den Namen der Stäbe.

Reim.

(Dichtkunſt.)

Der gleiche Laut der letzten, oder der zwey letzten Sylben in zwey Verſen. Er wird **männlich** genennt, wenn er nur auf der letzten langen Sylbe jedes der zwey Verſe liegt; wie **Macht, Acht**; **weiblich** wenn er auf den zwey letzten Sylben liegt, wie **leben, geben.** Ehedem nennte man ofte die Verſe ſelbſt Reimen, und allem Anſehen nach iſt dieſe Bedeutung älter, als die itzt gewöhnliche.

Verſchiedene Völker haben in dem Reim eine Schönheit gefunden, die ihm das Anſehen einer weſentlichen Eigenſchaft der Verſe gegeben hat. Die griechiſchen und römiſchen Dichter haben nicht nur den Reim nicht geſucht, ſondern als etwas fehlerhaftes vermieden. *) Aber in der Poeſie aller neuerer Völker, wurde er ehedem, und wird zum Theil noch jetzo, als etwas weſentliches angeſehen. Doch haben zuerſt die Italiäner, hernach die Engländer, und zuletzt die Deutſchen ſich verſchiedentlich von dieſem Joche befreyt, und den Reim entweder für unnütze, oder gar für ſchädlich gehalten.

Wie überhaupt ſelten etwas altes ohne Streitigkeit kann abgeſchafft werden, ſo iſt auch unter uns vielfältig über den Werth des Reimes geſtritten worden. Daß es ſchöne nnd wolklingende Verſe ohne Reimen gebe, iſt aber durch die Erfahrung ſo ausgemacht, daß hierüber kein Streit mehr ſeyn kann.

Wem mit einer umſtändlichen Unterſuchung über die Herkunft des Reims gedient iſt, der kann ſie bey einem franzöſiſchen Schriftſteller finden. **) Die Meynung des Biſchoffs **Huet**, daß die neuern Abendländer den Reim von den Arabern gelernt haben, iſt nicht ohne Wahrſcheinlichkeit. Nachdem ſich dieſe in den mittägigen Gegenden Frankreichs niedergelaſſen, nahmen die erſten welſchen Dichter, die ſogenannten Troubadours **) den Reim von ihnen. Die alten Barden haben, ſo viel man aus dem Oßian ſehen kann, nicht gereimt. Man kann aber einen ganz natürlichen Grund von dem Urſprung des Reims angeben. So bald man kurzen Sätzen einen guten und für das Gedächtniß vortheilhaften Klang geben will, dieſer aber durch das bloße Sylbenmaaß nicht zu erhalten iſt, ſo bleibet allein der Reim dazu übrig. Daher finden wir ihn in viel alten aus zwey kurzen Sätzen beſtehenden Sprüchwörtern, als **Glük und Glas, wie bald bricht das.** Dieſem Urſprung zufolge, würde er ſich in Diſticha und überhaupt in ſolche

*) Bey dieſem im II Buch der Aeneis vorkommenden Verſe:

Trojaque nunc ſtaret, Priamique arx alta maneres.

machtServius die Anmerkung: Stares ſi legeris, *maneret* ſequitur, propter ὁμοιοτέλευτον.

*) Hiſtoire de la poeſie françoiſe par l'Abbe Maſſieu. p. 76 f.

**) S. Provenzaliſche Dichter.

solche Gedichte, wo allemal ein Sinn in zwey Verse eingeschlossen ist, am alternatürlichsten schiken. So sollen noch itzt die Gedichte der Araber seyn. Man kann überhaupt sagen, daß er zu Versen, denen man entweder wegen der allzugroßen Kürze, oder wegen der Unbiegsamkeit der Sprache keinen Wolklang geben kann, das einzige Mittel ist, sie wolklingend zu machen. Daher darf man sich nicht wundern, wenn er auch, wie Baretti versichert, *) in der Poesie der Negern angetroffen wird. Gravina merkt sehr grundlich an, daß in Italien, nachdem man den feinen und gefälligen Fall des Verses, der aus dem Sylbenmaaß entstehet, verlohren gehabt, man sich an den Reim hat halten müssen. **)

Vielleicht ist er auch daher entstanden, daß man ihn für das bequemste Mittel gehalten, das Metrum, oder das Maaß des Verses zu bestimmen. In Versen, die durchaus einerley Füße haben, sind nur vier Mittel, das Metrum zu bestimmen, nämlich: 1. Entweder, daß jeder Vers einen Satz der Rede ausmache, dieses würde eine elende Monotonie verursachen. 2. Oder daß nur der letzte Fuß des Verses sich mit einem Worte endigte, die andern Füße aber alle zu zwey Wörtern gehörten, wie z. B. hier:

Er beu | chelt ih | rer Zärt | lichkeit |

Dieses würde die Versification beynahe unmöglich machen. 3. Oder daß von zwey Versen einer einen männlichen, der andre durch eine angehängte kurze Sylbe einen weiblichen Ausgang bekäme, wie hier:

Ich aber steh und stampf und glü | he
Und flieg im Geiste hin zu ihr.

Aber dieses würde die Versarten zu sehr einschränken. 4. Endlich ist der Reim das vierte Mittel, und schien um so viel bequemer, da er mit allen möglichen Versarten konnte verbunden werden. Er wird nothwendig, wo kein anderes Mittel da ist, zusammengesetzte Rhythmen zu unterscheiden. *)

Da das Vorurtheil, daß der Reim den Versen wesentlich sey, in Deutschland stark abgenommen hat, und so gar meist verschwunden ist, die Meynung aber, daß er eine zufällige Schönheit sey, auch nach und nach abnimmt; so halten wir diese ganze Materie für allzugeringe, um uns in eine nähere Untersuchung, sowol über den Werth, als über die Beschaffenheit des Reims einzulassen.

Wir wollen indessen den Reim, als ein Werk der Mode, als eine Deke, die man für die Schwäche und Fehler des Verses zieht, als ein Hülfsmittel des Gedächtnisses, als ein körperliches Mittel, träge Ohren zu reizen, gelten lassen. Aber wir können nicht verbergen, daß wir ihn für ein Gefängniß halten, in welches die Gedanken und die Sätze der Rede eingesperrt werden. Wir wollen sogar zugeben, daß der Reim zur Zeit, da die Sprachen noch in ihrer ersten Rohigkeit waren, wo es unmöglich war, kurze Sätze in einem dem Ohr schmeichelnden Abfall vorzutragen, nothwendig gewesen; uns aber für dieses Geständniß dadurch schadlos halten, daß wir ihn für überflüßig und gothisch erklären, so bald die Sprache so weit gekommen, daß man einzele, größere und kleinere Sätze nach Wolklang und Takt vortragen kann.

Rein-

*) Baretti Reise nach Genua. 1. Theil 22. Br.

**) E percio essendosi generalmente nell' uso commune perduta la distinzion delicata et gentile del verso dalla prosa, per mezzo de piedi; s'introdusse quella grossolana, violenta et stomachevole delle desinenze simili V. Ragion poetica L. II.

*) S. Rhythmus.

Rein.
(Muſik.)

Man braucht dieſes Wort bey zweyerley Gelegenheiten in der Muſik, von einzelen Tönen, und von Intervallen. Man ſagt, eine Sayte, eine Flöte, habe einen reinen Klang; die Stimme eines Sängers ſey vollkommen rein. Die Reinigkeit des Klanges einer Sayte kommt daher, daß ſie blos regulaire oder harmoniſche Schwingungen macht, *) und er wird unrein, wenn dieſe durch andre Schwingungen geſtöhrt werden; welches geſchieht, wenn die Sayte nicht durchaus gleich dik iſt, auch geſchehen kann, wenn ſie zu wenig geſpannt iſt, und ſo ſchlecht angeſchlagen, oder geſtrichen wird, daß ſie nicht gleich in ihrer ganzen Länge die Schwingungen macht.

Durch reine Intervalle verſteht man die, deren beyden Töne genau die ihnen zukommenden Verhältniſſe haben; wenn z. B. die Octave genau $\frac{1}{2}$, die Quinte $\frac{2}{3}$, die große Terz $\frac{4}{5}$ u. ſ. f. des Grundtones iſt **); überſteigen ſie dieſes genaue Verhältniß, oder bleiben ſie darunter, ſo ſind ſie unrein. Es iſt eine für den Tonſetzer wichtige Anmerkung, daß je vollkommener das Conſoniren eines Intervalls iſt, es um ſo viel genauer rein ſeyn müſſe. Denn da alle Orgeln und Claviere temperirt werden müſſen, ***) ſo iſt es wichtig, daß das Abweichen von der Reinigkeit auf die Intervalle gelegt werde, die es am beſten vertragen.

Die Octave verträgt wegen ihrer ganz vollkommenen Harmonie gar keine Abweichung von ihrer Reinigkeit. Die Quinte, welche nächſt der Octav am vollkommenſten harmonirt, verträgt ſehr wenig; kein Comma, dadurch würde ſie ſchon unangenehm. Die große Terz, als weniger vollkommen, verträgt mehr, als die Quinte; doch ſchwerlich mehr, als ein Comma; die kleine Terz verträgt noch etwas mehr, und die Diſſonanzen noch mehr.

Dieſes empfindet ein gutes Ohr; indeſſen iſt es auch nicht ſchwer, den Grund davon einzuſehen, der überhaupt darin liegt, daß bey größerer Vollkommenheit die kleinen Unvollkommenheiten empfindlicher ſind, als bey geringerer Vollkommenheit. Ein kleiner Fleken, der auf einem eben nicht ſchönen Geſichte kaum merklich iſt, verſtellt eine vollkommene Schönheit, und wird da anſtößig.

*) S. Klang.
**) S. Conſonanz.
***) S. Temperatur.

Reinlichkeit.
(Schöne Künſte.)

Kann auch durch Nettigkeit ausgedrukt werden, und iſt eigentlich die Vollkommenheit in Kleinigkeiten. Es kann eine Sache, überhaupt betrachtet, vollkommen ſeyn, in einzeln kleinen Theilen aber, ohne Genauigkeit. Alsdenn fehlt dem Werk die Reinlichkeit. Eine Mauer an einem Gebäude muß glatt ſeyn; dieſes gehört zu ihrer Vollkommenheit: und ſo kann ſie auch ſcheinen, wenn man ſie obenhin, im ganzen, oder etwas von weitem anſieht, ob ſie gleich, in einzeln Stellen betrachtet, kleine Unebenheiten hat. Wenn aber dieſe nicht da ſind; wenn die Mauer vollkommen glatt iſt, ſo nennt man dieſe Vollkommenheit Reinlichkeit.

Wenn in der Baukunſt alles, was glatt ſeyn ſoll, vollkommen glatt, was geformt oder geſchnitzt ſeyn ſoll, vollkommen ſcharf, kurz wenn gar alles genau nach den ſchärfeſten geraden oder krummen Linien iſt, ſo iſt der Bau reinlich. In der Muſik iſt die Ausführung reinlich, wenn jeder einzele Ton bis auf die geringſte Kleinigkeit ſeine vollkommene Höhe, ſeinen

nen vollkommenen Klang, seine vollkommene Dauer u. s. f. hat. In Versen, oder überhaupt in der Rede, besteht die Reinlichkeit darin, daß auch nicht die geringste Kleinigkeit zum genaueſten Ausdruk, und zum besten Wolklange, versäumt werde.

Das Gegentheil der Reinlichkeit ist das Vernachläßigte, das Gepfuſchte.

Je mehr ein Werk der genauen Zergliederung und der nahen Betrachtung unterworfen ist, je nothwendiger wird ihm die Reinlichkeit. Eine Statue, die weit aus dem Gesichte kömmt, braucht keine Reinlichkeit. Ein Werk, das vornehmlich durch große Hauptheile rühren soll, hat sie weniger nöthig, als ein kleines niedliches Werk.

Die Reinlichkeit, welche eigentlich an den Werken bildender Künſte, als eine zur Vollkommenheit nöthige Eigenschaft verlangt wird, kann auch in andern Werken statt haben. Sie kommt jedem kleinen Werk des Geschmaks zu, und dem gesunden Urtheil des Künstlers muß überlassen werden, wie weit sie zu treiben sey. Ein Augenblik von Ueberlegung wird ihm zeigen, daß je mehr ein Werk sich von der Größe, die nur im Ganzen zu würken hat, entfernt, je nöthiger ihm die Reinlichkeit werde. Je kleiner der Gegenstand ist, den man bearbeitet, je mehr ist die Reinlichkeit nothwendig. Der Mangel derselben wäre am **Anakreon**, ein wesentlicher Fehler, am **Pindar** weit geringer, und am **Tyrtäus** unmerklich. Und so verhält es sich auch in andern Künſten. Raphael, die Carrache, Rubens, hatten die Reinlichkeit nicht nöthig, wodurch die kleinen Werke eines **Mieris, Gerhard Dow** und anderer holländischer Meister den Liebhabern so schäzbar sind. In der Musik darf man ein groſes Concert nicht mit aller Reinlichkeit vortragen, die ein Lied, oder ein Tanz erfodert.

Reiz.

(Schöne Künſte.)

Wir nehmen dieses Wort in der Bedeutung, für welche verschiedene unſrer neueſten Kunstrichter das Wort **Grazie** brauchen. So viel ich weiß, hat Winkelmann es zuerst gebraucht, um eine beſondere Art, oder vielleicht nur eine gewiſſe Eigenschaft des Schönen in sichtbaren Formen auszudrüken. Seitdem ist viel von der Grazie, nicht blos als einer Eigenschaft der sichtbaren Formen, ſondern auch der Gedanken, der Phantaſien, der Empfindungen und der Handlungen gesprochen worden.

Wenn nun gleich die erſten, die sich dieſes Ausdruks bedient haben, etwas in ihren Empfindungen würklich vorhandenes, und mehr oder weniger beſtimmtes, dadurch mögen angedeutet haben; so ist doch zu besorgen, daß bey unſrer immer höher steigenden Scholaſtik des Gefühles, das Wort **Grazie** das Schikſal manches metaphyſiſchen Schulworts erfahren könnte, deſſen Bedeutung Niemand errathen kann, das aber deſſen ungeachtet, von denen fleißig gebraucht wird, die sich das Anſehen geben, als könnten ſie Dinge erklären, die kein andrer Sterblicher erklären kann.

Ohne mich in die Tiefen des feinen Gefühles der in allen Geheimniſſen der Kunſt eingeweyheten Virtuoſen und Kenner einzulaſſen, will ich verſuchen, auf eine verſtändliche und ungekünſtelte Weiſe zu ſagen, was für Eindrüke ich von verſchiedenen Arten äſthetiſcher Gegenſtände, würklich empfinde, die dem zuzuſchreiben ſeyn möchten, was die Kunſtrichter die **Grazie** nennen, und was ich unter den Namen **Reiz** verſtehe.

Vorher aber will ich anmerken, daß die Grazie von denen, die ſie zuerſt als eine abſonderliche Eigenſchaft der Schönheit bezeichnet haben,

blos

blos der weiblichen Schönheit zugeeignet worden. Schon zu Homers Zeiten waren die Grazien als beständige Begleiterinnen und Aufwärterinnen der Venus bekannt, *) und berufen, diese Göttin der Schönheit und Liebe mit besondern Reizungen zu schmüken. Vermuthlich erst lange nachher wurde das Gebieth ihrer Herrschaft allmählig weiter ausgedähnt, bis endlich nicht blos das schöne Geschlecht, sondern auch Dichter, Philosophen, Staatsmänner, kurz alles, was durch irgend eine besondere Art zu sprechen und zu handeln sich angenehm zu machen wünschte, den Grazien opferte, um ihren Beystand zu erhalten. **)

Dieses kläret uns einigermaaßen das ganze Geheimniß auf. Ein gewisser Grad des Gefälligen und Anmuthigen, das die Zuneigung aller Herzen gewinnt, das uns für Personen, Handlungen, Reden und Betragen völlig einnimmt, muß als eine Würkung der Grazien angesehen werden. Sehen wir also die Grazie, oder um deutsch zu sprechen, den Reiz, als eine gewissen Gegenständen inhaftende Eigenschaft an, so wird uns durch die vorhergehenden Bemerkungen, die Würkung dieser Eigenschaft bekannt, und kann uns das Nachforschen über ihre Natur und Beschaffenheit erleichtern.

Nicht jede Schönheit, nicht jede das Gefühl erwekende Vollkommenheit, würket die innige Zuneigung und Gewogenheit, die man in dem engern Sinn Liebe nennt, und die allemal eine gewisse Zärtlichkeit in sich schließt. Man sieht schöne Personen, deren Gestalt großes Wohlgefallen ohne merkliche Zuneigung erwekt. Man fühlet die besten Verhältnisse und das schönste Ebenmaaß der Form, und die untadelhafte Gestalt; das Auge verweilet mit Vergnügen und Wolgefallen darauf: aber alle Würkung dieser Schönheit scheinet blos in einer Belustigung der Phantasie oder der Sinnen zu bestehen, sie erwekt nichts von dem süßen mit Verlangen verbundenen, tief in dem Herzen sitzenden Gefühl. Es fehlet dieser Schönheit an Reiz, sie ist eine Venus, ehe die Grazien in ihren Dienst gekommen.

Bisweilen siehet man auch Schönheit mit Hoheit verbunden, die Hochachtung und Ehrfurcht erwekt; eine Schönheit wie Juno und wie Minerva sie besaßen. Dort kündiget sie die Königin der Götter, hier die Göttin der Weisheit, des Verstandes und des Verdienstes an. Ihr Anblik erwekt Bewunderung und Verehrung, zu ernsthafte Regungen, als daß das Herz sich dabey irgend einen zärtlichen Wunsch erlaubte. Hier ist aller Reiz in Größe und Hoheit übergegangen. Die Grazien sind nicht vornehm genug, diese Hoheit zu begleiten. Wenn Juno reizend seyn will, muß sie etwas von ihrem Ernst ablegen, und den Gürtel der Venus auf eine Zeit borgen.

Nicht anders verhält es sich mit jeder andern Art des sinnlich Vollkommenen. Unter den verschiedenen Menschen, mit denen wir umgehen, finden sich solche, deren Betragen in jeder Absicht großes Wohlgefallen erwekt; man findet sie in allem, was sie thun, und in der Art, wie sie es thun, untadelhaft und unverbesserlich, und schöpfet deswegen Vergnügen aus ihrem Umgange. Aber noch stellet sich dabey die zärtliche Empfindung, die tief im Herzen Wunsch und innige Zuneigung hervorbringt, nicht ein. Auf der andern Seite sehen wir hochachtungswürdige Menschen, an denen alles groß, aber mit Ernst und Hoheit verbunden ist. Der Umgang weder mit der einen, noch mit der andern Art solcher Menschen, hat das,

*) Odyß. VIII Buch vs. 364. und dessen Hymnus auf die Venus.

**) S. Wielands Grazien V Buch.

das, was man eigentlich das Reizende des Umganges nennt. Dieses stellet sich nur da ein, wo wir bey dem ganzen Betragen vorzügliche Annehmlichkeit empfinden; die im eigentlichsten Sinn einnehmend ist.

So gehören zu einer dieser drey Gattungen, alle gute Schriftsteller, alle gute Künstler mit ihren Werken; und jedes gute Werk der Kunst hat entweder blos gemeine untadelhafte Schönheit, oder diese mit Reiz verbunden, oder endlich Hoheit und Größe. Tiefere Geheimnisse habe ich in dem, was man von der Würkung der Grazie sagt, nicht entdeken können. Es kann wohl seyn, daß einige nur einen sehr hohen Grad des Reizes der Grazie zuschreiben. Aber Plato scheinet auch blos ein gefälliges und angenehmes Wesen, wobey man eben nicht in Entzükung geräth, für eine Würkung der Grazien gehalten zu haben. Denn da er dem Xenocrates, der in seiner Art etwas Strenges und Steifes hatte, den Rath giebt, er soll den Grazien Opfer bringen; so verstund er es vermuthlich nicht so, daß er seinen Schüler dadurch in einem Aristippus, oder in seinen Manieren in einem Alcibiades verwandelt zu sehen wünschte. Diese Anmerkungen zielen darauf, daß man erkenne, alle Arten ästhetischer Gegenstände seyen des Reizes fähig, und äußern ihn durch einen merklichen Grad der Annehmlichkeit, wodurch wir in solche Gegenstände gleichsam verliebt werden, so daß es eine Art feiner Wollust des Geistes ist, die Eindrüke derselben zu genieſſen, bey der wir aber nicht so, wie von der Größe und Hoheit in Bewundrung oder Ehrfurcht gesetzt werden. Wir schreiben den Liedern eines Anakreons, und den Gesprächen eines Xenophons Grazie; aber den Oden des Pindars, und den Reden des Demosthenes, Hoheit zu.

Es wäre ein kühnes, und vielleicht auch ohnedem in Absicht auf den Nutzen nicht sehr erhebliches Unternehmen, wenn man die nähere Beschaffenheit des Reizenden, in jeder Gattung der ästhetischen Gegenstände, genau zu zergliedern suchte. Der Liebhaber, der nur etwas von feinem Gefühl hat, empfindet es leicht; und wenn man den Künstler, dessen Genie weder bloß auf das Groſſe und Strenge bestimmt, noch bloß auf schlechte Richtigkeit und Wahrheit geht, überhaupt vermahnet, er soll bey allen seinen Werken wohl Acht haben, ob sie in ihrer Art, Annehmlichkeit und Lieblichkeit vertragen, und, wo sie statt haben, besondere Rüksicht darauf nehmen, so hat man ihm ohngefehr alles gesagt, was sich hierüber verständlich und bestimmt sagen läßt.

Denn dieses, was dem Künstler in dieser Absicht am nöthigsten ist, daß er alle Gegenstände seiner Kunst, sowol in der Natur, als in den Werken andrer Künstler, mit genauer Aufmerksamkeit betrachten, die eigentliche Art und den Charakter eines jeden richtig fassen soll, versteht sich von selbst. Durch eine solche Betrachtung aber wird er, wenn er das Gefühl dazu hat, das bloß Schöne, das Reizende und das Große, von selbst entdeken, und gehörig von einander unterscheiden. Dieses Gefühl wird ihm ferner von der näheren Beschaffenheit des Reizenden mehr anzeigen, als die mühesameste Entwiklung desſelben ihn lehren würde. Wer wird es unternehmen, einem Menschen von etwas feinem Gefühl für die Schönheiten des Gesanges ausführlich zu zeigen, worin das Reizende in den süßen Gesängen eines Grauns bestehe? Oder wer wird sich unterstehen, die Lieblichkeit der Lieder eines Anakreon oder Petrarcha, oder Metaſtaſio zu zergliedern? Dem Mahler das Colorit eines Titians, oder die

die Zeichnung eines Raphaels und Guido, dem die Grazien vorzüglich hold gewesen, ausführlich zu beschreiben? Besser kommt man zum Zwek, wenn man sagt: Sing und horche; lies und empfinde; sey und fühle — und denn sing, und lies, und siehe wieder, und mache dir ein tägliches Geschäffte daraus: dadurch wirst du dich mit den Grazien deiner Kunst bekannt machen.

Rhythmus; Rhythmisch.

(Redende Künste, Musik, Tanz.)

Die Wörter sind griechisch, von unbekannter, wenigstens sehr ungewisser Abstammung, und kommen bey den Alten in verschiedener Bedeutung vor. Die Griechen nannten Rhythmus, 1. was die Römer Numerum Oratorium nannten. 2. Das, was wir das Sylbenmaaß nennen; denn sie hatten einen daktylischen, jambischen, päonischen Rhythmus u. s. f. 3. In der Musik, das, was wir Takt nennen; denn was wir itzt durch die Worte **geraden** und **ungeraden Takt** ausdruken, hieß bey den Griechen gleicher, oder gerader, und ungleicher, oder ungerader Rhythmus. 4. Im Tanz das, was wir **Pas**, oder einen Tanzschritt nennen. Die Neuern haben den Begriff des Worts mehr eingeschränkt. In der Dichtkunst wird des Rhythmus selten erwähnet, weil er meistentheils unter dem Wort Sylbenmaaß betrachtet wird. In der Musik ist er fast allein auf die Abmessung der Einschnitte eingeschränkt. Wir betrachten ihn hier in der weiteren und ehemaligen Ausdähnung.

Es läßt sich aus den angeführten verschiedenen Bedeutungen abnehmen, daß das Wort überhaupt etwas wolgeordnetes und gleichförmiges in der Folge der Töne und der Bewegung anzeige. Zwar sagt Aristides Quintilianus, einer der alten noch vorhandenen Schriftsteller über die Musik, daß auch in Dingen, die auf einmal ins Auge fallen, wie in einer Statüe, ein Rhythmus statt habe. Da aber das, was aus den guten Verhältnissen in Gebäuden und Formen entsteht, **Eurythmie** genennt worden; so läßt sich daraus abnehmen, daß die Griechen dem Ebenmaaß der Formen nicht eigentlich den Rhythmus, sondern etwas dem Rhythmus ähnliches zugeschrieben haben, und daß das Wort die Ordnung und das Abgemessene in Dingen, die auf einander folgen, ausgedrükt habe.

Indessen erkläre man das griechische Wort, wie man wolle; so nehmen wir es hier blos von der **Ordnung in Ton und Bewegung**, und zwar vornehmlich in so fern sie in der Musik und in dem Tanz vorkommt. Wir werden nachher die Anwendung davon auf die Dichtkunst leichte machen können. Von dem Rhythmus der prosaischen Rede, haben wir schon unter seinem lateinischen Namen **Numerus** gesprochen. Damit der über diese Materie noch unterrichtete Leser auf einmal einen allgemeinen und richtigen Begriff vom Rhythmus in der Musik bekomme, merken wir vorläufig an, daß in der Musik der Rhythmus gerade das ist, was in der Poesie die Versart.

Da nicht nur die Alten dem Rhythmus große ästhetische Kraft zuschreiben, sondern auch itzt Jedermann gesteht, daß im Gesang und Tanz alles, was man eigentlich Schönheit nennt, vom Rhythmus herkommt; so gehört die Untersuchung über die eigentliche Natur und die Würkung desselben unmittelbar hieher, und ist um so viel nöthiger, da sie, so viel mir bekannt ist, von keinem Kunstrichter unternommen worden; daher die Tonsetzer selbst ofte ziemlich verworrene Begriffe von dem Rhythmus haben, dessen Nothwendigkeit sie empfinden, ohne

ohne den geringsten Grund davon angeben zu können.

Ich habe gesagt, man schreibe das, was die Musik und der Tanz im eigentlichen Sinne Schönes haben, dem Rhythmus zu. Hier muß ich, um die Materie meiner Untersuchung genauer zu bestimmen, nothwendig anmerken, daß Gesang und Tanz ihre ästhetische Kraft aus zwey ganz verschiedenen Quellen schöpfen. Die Töne der Musik, die Bewegungen und Gebehrden des Tanzes können eine natürliche Bedeutung haben, wobey der Rhythmus nicht in Betrachtung kömmt. Man höret Töne und sieht Bewegungen, die an sich fröhlich, freudig, zärtlich, traurig und schmerhaft sind. Diese haben, ohne allen Einfluß der Kunst, Kraft uns zu rühren, und man nennet oft auch diese Dinge schön. Die Schönheit, die aus dem Rhythmus entsteht, ist etwas ganz anderes; nämlich, sie liegt in Dingen, die an sich völlig gleichgültig sind; die gar keine natürliche Bedeutung, keinen Ausdruk der Freude, oder des Schmerzens haben.

Damit wir alles Fremde, von der Untersuchung über den Ursprung, die Natur und Würkung des Rhythmus ausschließen, wollen wir blos völlig gleichgültige Elemente voraussetzen, dergleichen die Schläge einer Trummel, oder die Töne einer Sayte sind; Töne ohne andere Kraft, als die, die sie durch den Rhythmus erhalten. Es wird hernach leicht seyn, die Theorie auch auf andere Elemente anzuwenden.

Man stelle sich also einzele Schläge einer Trummel, oder einzele Töne einer Sayte vor, und mache sich die Frage, wodurch kann eine Folge solcher Schläge angenehm werden und einen sittlichen, oder leidenschaftlichen Charakter bekommen? so stehet man gerade auf dem Punkt, von dem die Untersuchung über den Rhythmus anfängt. Nun zur Sache.

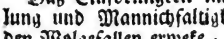
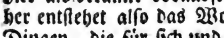
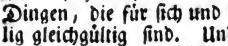
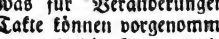
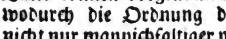
Erstlich ist offenbar, daß solche Schläge, die ohne die geringste Ordnung, oder regelmäßige Abmessung der Zeit auf einander folgen, gar nichts an sich haben, das die Aufmerksamkeit reizen könnte; man höret sie, ohne darauf zu achten. Cicero vergleichet irgendwo den Numerus der Rede mit einem gewissen regelmäßig abgewechselten Herunterfallen der Regentropfen. Das Beyspiel kann uns auch hier dienen. So lange man ein völlig unordentliches Geräusch der Tropfen höret, denkt man weiter an nichts, als daß es regnet. Sobald man aber unter dem Geräusche das Auffallen einzeler Tropfen unterscheidet, und wahrnimmt, daß diese immer in gleicher Zeit wiederkommen, oder daß nach gleichem Zeitraum immer zwey, drey, oder mehr Tropfen nach einer gewissen Ordnung auf einander folgen, und so etwas Periodisches bilden, wie die Hammerschläge von drey oder vier Schmieden; so wird die Aufmerksamkeit zu Beobachtung dieser Ordnung angeloket. Da entstehet nun schon etwas vom Rhythmus, nämlich eine regelmäßige Wiederkehr von einerley Schlägen.

Wenn wir uns also, um wieder auf die Schläge der Trummel zu kommen, eine Folge von gleichen Schlägen nach gleichen Zeittheilen auf einander kommend, unter dem Bilde gleichgroßer und in gleicher Entfernung von einander gesetzter Punkte vorstellen; . . . . . , so haben wir einen Begriff von der einfachesten Ordnung in Folge der Dinge, den untersten und schwächesten Grad des Rhythmus. Die Schläge sind alle einander gleich und folgen in gleichen Zeiten. Die Würkung dieses ganz einfachen Rhythmus ist nichts, als ein sehr geringer Grad der Aufmerksamkeit. Denn da in den Tönen, die unaufhörlich an unser Ge-

hör klopfen, insgemein keine merkliche Ordnung ist; so wird man aufmerksam, sobald sie sich irgendwo darin einfindet.

Wollte man nun hier einen Grad der Ordnung mehr hineinbringen, so müßte es dadurch geschehen, daß die Schläge nicht gleich stark wären, die stärkern und schwächern aber nach einer festen Regel abwechselten. Die einfachste und leichteste Regel dieser Abwechslung aber wäre diese: daß von zwey auf einander folgenden Schlägen, der erste stark, der andere schwach wäre. Alsdenn würde man außer der Ordnung der gleichen Zeitfolge auch die bemerken, daß die Schläge immer paarweise, ein starker und ein schwacher folgten, wie diese Punkte. Hier fängt nun schon das an, was wir in der Musik den Takt nennen. Diese taktmäßige Folge der Schläge hat schon etwas mehr, als die vorhergehende, um die Aufmerksamkeit zu reizen. Hier ist schon doppelte Einförmigkeit, und schon ein Grad der Abwechslung.

Daß Einförmigkeit mit Abwechslung und Mannichfaltigkeit verbunden Wolgefallen erweke, können wir hier als bekannt voraussetzen. Daher entstehet also das Wolgefallen an Dingen, die für sich und einzeln völlig gleichgültig sind. Und hier fangen wir an, zu begreifen, wie durch den Rhythmus, oder das Wolgeordnete in der Folge gleichgültiger Dinge, Schönheit entstehen könne.

Nun ist es leicht, sich vorzustellen, was für Veränderungen mit dem Takte können vorgenommen werden, wodurch die Ordnung der Schläge nicht nur mannichfaltiger wird, sondern auch einen Charakter bekömmt. Da es höchst schwerfällig und auch unnöthig wäre, sich ganz umständlich hierüber zu erklären; so will ich mich nur mit ein Paar näheren Anmerkungen hierüber begnügen. Jedermann empfindet den Unterschied im Charakter zwischen dem geraden und ungeraden Takte. Dieser Takt:  oder dieser läßt uns ganz was anders empfinden, als dieser:  oder als dieser  ; und beyde unterscheiden sich im Charakter merklich von diesem der aus beyden Arten zusammengesetzt ist. Wer dieses fühlen will, der darf nur eine Weile hinter einander folgende Wörter mit Beobachtung der Interpunktation aussprechen. Eins, zwey: Eins, zwey: Eins zwey: oder diese Eins zwey drey: Eins zwey drey: oder endlich diese; Eins zwey drey, vier fünf sechs: Eins zwey drey, vier fünf sechs: Eins zwey drey, vier fünf sechs. Man empfindet sehr deutlich den Unterschied in der Ordnung dieser dreyerley Arten der Folgen; oder die drey Arten des Rhythmus. Thut man nun noch hinzu, daß ein und eben derselbe Takt eine geschwindere, oder langsamere Bewegung haben kann, welches die Tonsetzer durch Allegro, Andante, Adagio u. s. w. ausdrüken; daß bey demselben Takte die einzelnen Schläge mannichfaltige Abwechslung vertragen, wie wenn anstatt dieser  diese.  oder diese gesetzt werden; daß sogar bisweilen einige ganz wegfallen, und durch Pausen ersetzt werden; thut man endlich hinzu, daß die Schläge auch in Höhe und Tiefe verschieden; daß sie geschleift oder gestoßen, und durch mancherley andere Modificationen, die besonders die menschliche Stimme den Tönen geben kann, verschieden werden können; so begreift man leichte, daß eine einzige Taktart, eine unen-

unerschöpfliche Mannichfaltigkeit von Abwechslung geben könne. Und hieraus läßt sich schon überhaupt begreifen, wie eine Reyhe an sich unbedeutender Töne blos durch die Ordnung der Folge angenehm werden, und einen gewissen Charakter bekommen könne.

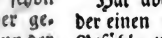
Nach dieser vorläufigen Erläuterung, können wir nun schon etwas näher bestimmen, was eigentlich der Rhythmus in einer Folge von Tönen sey. Nämlich überhaupt die Eintheilung dieser Folge in gleich lange Glieder, so, daß zwey, drey, vier oder mehr Schläge ein Glied dieser Reyhe ausmachen, das nicht blos willkührlich, sondern durch etwas, das man würklich empfindet, von andern unterschieden sey. Dieses ist eigentlich das, was man in der Musik den Takt und in der Poesie das Sylbenmaaß nennet, und zugleich die erste und einfacheste Art des Rhythmus. Dieser einfache Rhythmus hat schon vielerley Arten. Er ist entweder gerad, oder ungerad; hernach kann der gerade sowol, als der ungerade, durch die darin herrschende Geltung, da entweder die Viertel- oder Achtel-Noten am öftersten vorkommen, wieder besondere Charaktere annehmen.

Wenn nun mehr Takte wieder unterschiedene Glieder ausmachen, deren jedes aus zwey, drey oder mehr Takten besteht, so entsteht wieder eine andre Art des Rhythmus, den wir den zusammengesetzten nennen wollen. Endlich kann man auch aus solchen schon zusammengesetzten Gliedern, wieder größere Glieder (Perioden) machen. Wenn auch diese in gleichen Zeiten wieder folgen, so entstehet eine noch mehr zusammengesetzte Art des Rhythmus daraus.

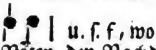
Wir wollen dieses noch einmal an dem schon angeführten Beyspiel einer Reyhe von Schlägen völlig erläutern.

Man setze, daß man eine Reyhe gleicher und in gleicher Zeit hinter einander folgender Schläge würklich laut zähle: **Eins, zwey, drey, vier** u. s. f. so daß man jedes Wort gerade laut und so nachdrüklich, als das andere ausspreche. Hier ware also bloße Regelmäßigkeit ohne Takt oder Rhythmus: bey der Regelmäßigkeit aber hätte geschwindere, oder langsamere Bewegung statt. Wären die Schläge vollkommen gleich, und man wollte sie nicht in einer Reyhe nach allen Zahlen fortzählen, sondern paarweise, oder drey, vier und mehr zusammen, also: **Eins zwey; Eins zwey**; oder **Eins zwey drey**; **Eins zwey drey**; u. s. f. So gäbe dieses einen Schein des Taktes; in der That aber wäre es noch kein würklicher Takt, wenn nicht in den Schlägen selbst etwas gefühlt würde, das zu dieser Abtheilung in Glieder von zwey, drey, oder mehr Theilen, Gelegenheit gäbe.

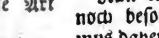
Hat aber dieses Abtheilen in Glieder einen würklichen Grund in dem Gefühl; wird z. B. der erste, dritte, fünfte Schlag stärker, als der zweyte, vierte und sechste, angegeben, so entsteht der Takt von zwey Theilen



u. s. f, wo der Strich über die Noten den Nachdruk, oder die mehrere Stärke des Schlages, anzeiget. So würde, wenn der erste, vierte, siebente Ton stärker, als die dazwischen liegenden angeschlagen würden, der Takt aus drey Theilen

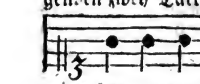
entstehen.  Und so andere Taktarten. Hier ist nun Regelmäßigkeit und Rhythmus.

Nun entstehen bey einerley Takt noch besondere Arten dieses Rhythmus daher, daß die Schläge eine andere Art von Glied, oder ein anderes Ganzes ausmachen. So ist z. B. in dieser Folge von Schlägen:



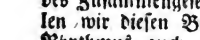
und in folgender

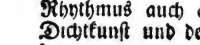
einerley Takt, den man den Dreyvierteltakt nennt: aber jene Folge hat eine andere Art des Rhythmus, als diese ob sie gleich als Takte einerley Namen haben. Zu dieser besondern Art des Verhältnisses der Taktheile unter einander wird blos auf die Dauer der Töne, und auf den Nachdruk gesehen, wobey die Höhe nicht nothwendig in Betrachtung kommt. Denn in folgenden zwey Takten:



wäre kein Unterschied des Rhythmus.

Dieses ist aber der einfache Rhythmus. Ehe wir aber zur Betrachtung des Zusammengesetzten gehen, wollen wir diesen Begriff des einfachen Rhythmus auch auf Beyspiele der Dichtkunst und des Tanzens anwenden.

Nach der lateinischen und griechischen Prosodie, auch einigermaaßen nach der deutschen, haben das jambische und trochäische Sylbenmaaß einerley Takt; nämlich einen ungeraden Takt von drey Theilen, deren zwey in einen zusammengezogen sind; aber als Rhythmus betrachtet, sind sie verschieden. Der jambische Rhythmus ist so: der trochäische so:  Eben diesen Takt würde ein Pyrrychischer Vers haben; aber als Rhythmus wäre er von einer andern Art:



Im Tanz kann ein Schritt, oder Pas, aus zwey, aus drey oder aus vier Zeiten, oder kleinen Bewegungen bestehen. Die Zahl dieser Zeiten, und die Geschwindigkeit, womit der ganze Pas vollendet wird, machen den Rhythmus aus, in so fern er Takt genennt wird, aber das Verhältniß der Zeiten gegen einander macht eine Verschiedenheit im Rhythmus aus.

Wenn nun aus mehrern Takten wieder größere Glieder gebildet worden: so daß zwey, drey oder vier Takte allemal einen dem Gefühl vernehmlichen Abschnitt in der Reyhe der Töne, oder der Bewegungen machen, so entstehet der zusammengesetzte Rhythmus. In der Poesie bestimmt das Sylbenmaaß den Takt und zugleich den einfachen Rhythmus; die Versart aber, oder das Metrum, den zusammengesetzten. Man stelle sich folgende Versart vor:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑;
– ⏑ – ⏑ – ⏑;

so ist hier ein Takt von zwey Zeiten, in welchem zwey einfache Rhythmen, nämlich der Spondäus und der Daktylus vorkommen. Zugleich aber kommen zweyerley größere Glieder oder Verse vor, davon einer aus einem Jambus und Daktylus, der andre aus zwey Jamben besteht; hier hat also der erste Vers einen zusammengesetzten Rhythmus, der anders ist, als der zusammengesetzte Rhythmus des andern Verses.

Jedermann weiß, wie unzählig viele Veränderungen durch die zusammengesetzten Rhythmen entstehen können. Die unerschöpfliche Mannichfaltigkeit der Versarten dienet zum Beyspiel, aus dem auch auf Musik und Tanz kann geschlossen werden. Ueber diesen Rhythmus ist in Ansehung der Musik zu merken, daß seine Glieder nicht nothwendig aus ganzen Takten bestehen, wie z. E. dieses , sondern auch aus getheilten Takten: als so:

oder so: Nämlich man kann diesen Rhythmus am Anfang, in der Mitte oder beym letzten Theil des Taktes anfangen; aber er muß, um eine Anzahl ganzer Takte zu haben, alsdenn auch wieder vor dem

Takt-

Takttheil aufhören, bey dem er angefangen, wie obige Beyspiele zeigen.

Endlich giebt es auch einen doppelt und dreyfach zusammengesetzten Rhythmus. Der doppelt zusammengesetzte bestehet aus Perioden von zwey, oder mehrern zusammgesetzten Rhythmen. Zum Beyspiel dienen die Versarten, wo allemal zwey, drey oder mehr Verse eine rhythmische Periode machen, die immer wiederkommt. In der elegischen Versart, in unsern Alexandrinern, die immer wechselsweise, männlich und weiblich endigen, und in andern Versarten, machen zwey Verse die Periode, oder den doppelt zusammengesetzten Rhythmus aus; in andern Versarten kommen drey, in andern vier Verse auf eine Periode, die alsdenn eine Strophe genennt wird.

Wo doppelte wiederkommende Strophen sind, da ist der Rhythmus dreyfach zusammengesetzt; aus Versen, und aus zweyerley großen Perioden. So sind die meisten Tanzmelodien. Zwey, oder mehr Takte machen einen Einschnitt oder Vers; zwey, oder mehr Einschnitte eine Periode, oder einen Hauptheil; zwey Hauptheile machen die ganze Strophe, oder die ganze Melodie, die in der Folge so ofte wiederholt wird, bis der Tanz zu Ende ist. Dieses ist die vollkommenste rhythmische Einrichtung; weil eine noch größere Mannichfaltigkeit der Zusammensetzung dem Ohr nicht mehr faßlich wäre.

Mit diesen Tanzmelodien kommen unsre alten jambischen und trochäischen Versarten mit doppelten Strophen genau überein. Man nehme z. B. Hallers Doris, die Füße sind Takte, durchaus von ähnlichem Rhythmus, nämlich Jamben. Vier solche Takte, machen einen Einschnitt, nur haben zwey Verse außer den vier Füßen eine angehängte kurze Sylbe, um den Einschnitt oder Vers fühlbarer zu machen. Diese drey Einschnitte machen die erste Periode, oder den ersten Theil der Melodie aus

Komm Doris, komm zu jenen Buchen,
Laß uns den stillen Grund besuchen,
Wo nichts sich regt als ich und du.

Denn folgt ein ähnlicher und gleichgroßer zweyter Theil:

Nur noch der Hauch verliebter Weste
Belebt das schwanke Laub der Aeste
Und winket dir liebkosend zu.

Dieser Theil unterscheidet sich von dem ersten durch den Ton; und jeder Tonsetzer von mittelmäßigem Nachdenken würde ihn auch in einem andern Ton, z. B. in der Dominante des ersten, setzen; gerade wie man es insgemein mit den Tanzmelodien macht. Hernach wird dieselbe Strophe mit allen ihren Rhythmen so lange wiederholt, bis das Lied zu Ende ist.

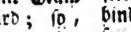
Bey dieser Gelegenheit muß ich anmerken, daß diese Art Strophen für den Gesang die vollkommenste rhythmische Einrichtung haben. Die lyrischen Versarten der Alten schicken sich selten für unsere Musik. Allem Ansehen nach haben die Griechen ihrem Gesang keine harmonische Begleitung gegeben, folglich auch keine harmonische Cadenzen gekannt, und einen vollen Redesatz nicht wie wir thun, durch eine Cadenz geschlossen. Ihr Sylbenmaaß allein war hinreichend, die Einschnitte völlig fühlbar zu machen. Vielleicht könnten wir den Gesang der Alten wieder finden, wenn ein Tonsetzer von Geschmak versuchen wollte, die Klopstokischen Oden nach griechischen Sylbenmaaßen so zu setzen, daß der Gesang einer Strophe auf alle andern gleich gut paßte. Doch dieses im Vorbeygang.

Dieses kann hinlänglich seyn, jedem aufmerksamen Leser einen richtigen Beariff von dem zu geben, was in der Musik und Tanz Rhythmus genennt wird. Man siehet daraus, daß er im Grunde nichts anders sey, als eine periodische Eintheilung einer Reyhe gleichartiger Dinge, wodurch

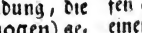
das Einförmige derſelben mit Mannichfaltigkeit verbunden wird; ſo, daß eine anhaltende Empfindung, die durchaus gleichartig (Homogen) geweſen wäre, durch die rhythmiſchen Eintheilungen, Abwechslung und Mannichfaltigkeit bekommt. Es iſt aber der Mühe werth ſeinem Urſprung und ſeinen Würkungen näher nachzuforſchen.

Daß der Rhythmus nichts Gekünſteltes ſey, das aus Ueberlegung entſtanden, ſondern eine natürliche Empfindung zum Grund habe, kann daraus abgenommen werden, daß auch halb wilde Völker ihn in ihren Tänzen beobachten, und daß alle Menſchen in gewiſſe Verrichtungen etwas Rhythmiſches bringen, ohne zu wiſſen, warum. Jeder Menſch, der mit einer gewiſſen Geſchwindigkeit etwas zu zählen hat, wird nicht lange in ununterbrochener Gleichförmigkeit ſo zählen: Eins, zwey, drey, vier u. ſ. f. ſondern gar bald die Zahlen Gliederweis, zwey, drey, oder mehr Zahlen auf ein Glied, abtheilen; nämlich ſo: Eins zwey; drey vier u. ſ. f. oder ſo: Eins zwey drey; vier fünf ſechs; u. ſ. f. Geſchiehet das Zählen langſam, ſo, daß es nicht wohl mehr angeht, mehr Zahlen zu einem Glied zu nehmen; ſo ſieht man die zu große Einförmigkeit dadurch zu unterbrechen, daß man eine Zahl in zwey Theile theilet. Anſtatt ſo zu zählen: Eins — zwey — drey —, ſo daß zwiſchen zwey Wörtern eine merkliche Zeit verflöſſe, fällt man bald darauf, ſo zu zählen: Eines; zwey=e; drey=e; u. ſ. f.

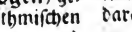
So bald das Ohr laute Schläge, die in gleichen Zeiten hinter einander folgen, vernimmt; ſo kann man ſich nicht enthalten, im Geiſte ſie zu zählen; folglich ſie auf beſchriebene Art einzutheilen. Machen wir dieſe Schläge ſelbſt, ſo richten wir ſie ſchon ſo ein, daß das rhythmiſche Zählen durch die Verſchiedenheit der Schläge ſelbſt erleichtert werde. Der Faßbinder, oder Böttger, der einen Reifen antreibet, der Kupferſchmied, der einen Keſſel hämmert, fällt gar bald darauf, ſeine Schläge nicht einzeln in völliger Gleichheit ſo zu thun:



u. ſ. f. er wird bald ſo ſchlagen:

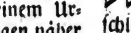


u. ſ. f. oder ſo:

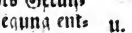


u. ſ. f. und die Stärke oder den Ton der drey, oder vier auf einen Takt gehenden Schläge etwas abzuändern, damit die Eintheilung in Glieder dem Ohr merklich werde.

Eben ſo gewiß wird man aber auch ein Glied dem andern gleich machen. Denn wenn einer gleich den Einfall hätte ſo zu zählen



; ſo wird er unfehlbar aus zwey oder drey ungleichen Gliedern, wieder gleiche Einſchnitte machen, alſo:



u. ſ. f. denn er wird fühlen, daß ihm ohne dieſe Einförmigkeit das Zählen zu mühſam werden würde.

Da wir nun aus ungezweifelter Erfahrung wiſſen, daß dergleichen rhythmiſche Eintheilungen natürlich ſind und im Gefühle liegen; ſo iſt zu unterſuchen, auf was für einen Grund dieſes natürliche Gefühl beruhe.

Hier iſt zuvorderſt anzumerken, daß wir bey einer Reyhe ſolcher Vorſtellungen, die ſchon an ſich, oder nach ihrer materiellen Beſchaffenheit Abwechſlung und Mannichfaltigkeit haben, die uns dabey nöthige Würkſamkeit zu unterhalten, keinen Rhythmus verlangen. Bey einer Rede, die uns blos durch Erzählung, oder durch Entwiklung der Begriffe unterrichten ſoll, verlangen wir nichts rhythmiſches. Auch da, wo man uns rühren will, vermiſſen wir den

Rhyth-

Rhythmus nicht, sobald man uns einen rührenden Gegenstand so beschreibet, daß wir immer etwas neues, das die Empfindung zu reizen im Stande ist, darin gewahr werden. Der Mensch, der uns zum Mitleiden gegen sich bewegen will, darf uns nur das Elend, das ihn drükt, umständlich erzählen, so werden wir gewiß, so lange die Erzählung währet, in einer anhaltenden Rührung ihm zuhören, ohne etwas rhythmisches in seinem Vortrag nöthig zu haben, diese Empfindung zu unterhalten. Sie wird durch immer neue Umstände des Elendes, die wir währender Erzählung erfahren, genugsam unterhalten.

Eben diese Beschaffenheit hat es auch mit unsern Verrichtungen. Die dabey nöthige Anstrengung der Kräfte hat keiner fremden Unterstützung nöthig, wenn die Arbeit selbst uns immer etwas neues hervorbringt. Kein Mahler wird den Pensel rhythmisch führen; das neue, das auf jeden Strich entstehet, hat hinlänglichen Reiz das Bestreben zu Fortsetzung der Arbeit anhaltend zu machen: aber wer etwas glatt feilet, oder irgend eine Arbeit zu verrichten hat, deren Einerley durch nichts Neues gewürzt wird, fällt gar bald auf rhythmische Bewegungen, welche Voß so gar bey dem Kämmen und Reiben der Bader bemerkt hat. *) Also entsteht überhaupt der natürliche Hang zum Rhythmus nur da, wo wir einige anhaltende gleichartige Empfindungen haben.

Aber warum sind denn alle Völker der Erde darauf gefallen, den Gedichten, die ja durch ihren Inhalt schon Abwechslung genug haben, einen Rhythmus zu geben, wenn er nur da natürlich ist, wo das Einerley muß unterbrochen werden? Darum; weil das Gedicht außer der Würkung, die durch die Reyhe der Vorstellungen, die es enthält, oder durch seine Materie entstehet, und die es mit der Prosa gemein hat, noch eine andere durchaus gleichartige fröhliche, oder traurige, oder zärtliche Empfindung zum Zwek hat, deren Dauer ohne den Rhythmus nicht zu erhalten wäre. Man siehet dieses am deutlichsten daraus, daß ofte die schönste Ode, oder das rührendste Lied die Kraft uns in der einförmigen Empfindung zu unterhalten, durch die getreueste Uebersetzung verlieret. Diese giebt uns zwar dieselbe Reyhe der Vorstellungen, aber wegen Mangel des Rhythmus hat sie die Kraft nicht mehr, uns in einer anhaltenden Empfindung der Fröhlichkeit, oder Zärtlichkeit, die das Original erwekt, fortzuführen. Man ließt die Ilias, oder Aeneis noch immer mit Vergnügen in einer guten prosaischen Uebersetzung: aber die anhaltende Empfindung der Feyerlichkeit und Hoheit der Handlung verschwindet darin.

Wir sind also durch gewisse Erfahrungen überzeuget, daß der Rhythmus da nothwendig sey, wo ein durchaus gleichartiges Bestreben, oder eine durchaus gleichartige Empfindung soll anhaltend seyn.

Dieses leitet uns auf die Entdekung des eigentlichen Grundes, auf dem die Würkung des Rhythmus beruhet. Jeder angenehme oder unangenehme Eindruk, den wir bekommen, verschwindet gar bald, wenn die Ursache, die ihn hervorgebracht hat, nicht wiederholt wird. Die Empfindung folget den Gesetzen der Bewegung. Der Kreisel, den der Knabe in Bewegung gesetzt hat, drähet sich eine kurze Zeit, und fällt hin: wenn seine Bewegung anhaltend seyn soll, so muß der Knabe von Zeit zu Zeit durch wiederholte Schläge ihm

*) Er erwähnet dessen in seiner Abhandlung de poematum cantu et viribus rhythmi.

neue Kraft geben. Wird eine leidenschaftliche Empfindung dadurch unterhalten, daß immer neue und andre Eindrüke dieselbe erneuern, so bleibet sie nicht gleichartig; das Gemüthe bleibet zwar in beständiger Bewegung, aber sie wird bald stärker, bald schwächer, bald auf andere Gegenstände gerichtet und ändert wol gar ihre Art ab. Dieses erfahren wir bey leidenschaftlichen Erzählungen eines Geschichtschreibers. Wenn gleich seine Erzählung durchaus traurig ist, so sind die Dinge, die er uns sagt, doch von so verschiedener Art, und von so sehr verschiedener Kraft, daß wir bald sanfter, bald sehr schmerzhaft gerührt werden, bald aber ziemlich gelassen ihm zuhören.

Hieraus sehen wir, daß nur die fortgesetzte Wiederholung gleichartiger Eindrüke die Kraft haben, dieselbe gleichartige Empfindung eine Zeitlang zu unterhalten. Und hierin liegt der Grund der wunderbaren Würkung des Rhythmus, die wir nun näher betrachten wollen.

Wir haben gesehen, daß der Rhythmus eine Reyhe auf einander folgender einfacher Eindrüke, dergleichen die Schläge oder Töne sind in gleich große, periodisch wiederkommende Glieder eintheilet, und daß uns dieses in einem anhaltenden Horchen auf die wiederkommenden gleichen Schläge und Glieder, und also in einem beständigen Zählen unterhält. Hierin liegt nun das ganze Geheimniß der Kraft desselben. Damit wir aber durch allgemeine Beobachtungen nicht undeutlich werden, wollen wir die Erklärung dieser Sache gleich auf besondere Falle anwenden.

Der einfachste Rhythmus ist der, da durchaus gleiche Glieder beständig wiederholt werden, wie der Rhythmus des Dreschens, des Schmiedens, des Marschirens, und viel andre dieser Art. Daß er die verschiedenen Arten, wodey er vorkommt, erleichtere, und die Arbeiter zu anhaltender Anstrengung ihrer Kräfte ermuntere, ist eine bekannte Sache, folglich ist hier nur zu erklären, wie es mit dieser Aufmunterung zugehe. Jeder Dreschet hat zu einem Gliede des Rhythmus seinen Schlag, den er genau immer auf denselben Zeitpunkt oder nach einer gewissen Anzahl andrer Schläge, zu wiederholen hat. Dieses erhält ihn in beständiger Aufmerksamkeit auf die Zeit, da er einfallen muß; in beständigem Zählen. Dieses Zählen aber wird ihm dadurch erleichtert, daß er die Zwischenschläge der andern in gleichen Zeiten nicht nur deutlich vernimmt, sondern jeden durch seinen besondern Accent, wenn ich hier dieses vornehme Wort brauchen darf, unterscheidet, und daß überhaupt die Glieder kurz sind, oder aus wenigen Schlägen bestehen. Also hat er nicht einmal nöthig, mit Worten zu zählen, sein Gefühl empfindet dieses Zählen auch ohne Worte. Kommt nun der Zeitpunkt seines Schlages, so fällt er mit Lust ein, weil er an dieser Ordnung einen Wolgefallen hat. Die beständige Aufmerksamkeit auf das Zählen aber, so geringe sie auch scheinet, hindert ihn, auf das Ermüdende der Arbeit Achtung zu geben. Es ist damit, wie mit jeder andern ermüdenden Verrichtung, die man ohne merkliche Aufmerksamkeit thun kann. Die Beschwerlichkeit des Gehens, wird dem Wanderer dadurch erleichtert, daß er unaufhörlich andere Gegenstände sieht, oder daß durch ein Gespräch mit seinen Gefährten, das Aufmerken auf die Anstrengung der Kräfte verdunkelt wird.

Hat nun der Rhythmus außer seiner richtigen Abmessung der Zeit noch etwas charakteristisches, ist er fröhlich, zärtlich, ernsthaft; so wird auch auf jede periodische Wiederkunft desselben Gliedes, der Eindruk derselben Empfindung wiederholt. Dies

ist

ist nach einem vorher gebrauchten Bilde immer ein neuer Schlag, den der Knabe seinem Kreisel giebt. Dadurch wird dieselbe Empfindung der Fröhlichkeit, der Zärtlichkeit, des Ernstes u. d. gl fortdauernd unterhalten, und durch die Einförmigkeit des Zählens, das man dabey durch das bloße Gefühl verrichtet, wird das Gemüth in dieser Empfindung gleichsam eingewieget. Daher entstehet das gleich anhaltende Gefühl, womit man einem Gesang zuhöret.

Aber dieses ist noch nicht alles. Der Sänger, Spieler, oder Tänzer, der durch Bewegung seiner Gliedmaaßen den Rhythmus mit hervorbringen hilft, selbst der Zuhörer, der nur leise mitsingt, oder stille sitzend mit tanzt, empfindet noch eine auf jeden Takt, und jeden Einschnitt wiederholte Aufmunterung. Denn wie in dem vorher erklärten Beyspiel der Drescher in beständiger Aufmerksamkeit ist, seinen Schlag zu rechter Zeit anzugeben, so wird auch der Spieler, Tänzer und Zuhörer in beständiger Aufmerksamkeit erhalten, durch genaue Beobachtung der Accente den Rhythmus merklicher zu machen. Daher besteht auf jeden Niederschlag des Taktes, und auf jeden Eintritt eines neuen Abschnittes, ein neues Bestreben den Nachdruk richtig anzugeben. Ehe also der vorhergehende Eindruk noch ganz erschöpft ist, kommt schon ein neuer, und dadurch geschiehet gewissermaaßen ein Aufsummen, eine Anhäufung der Empfindung und der Würksamkeit, wodurch das Gemüthe immer mehr angefeuert und in der Empfindung gestärket wird. Dieses kann so weit gehen, daß endlich das ganze System der Nerven in Bewegung kommt, die, wie jede Bewegung, wo immer neue Stöße hinzukommen, ehe die vorigen erschöpft sind, immer schneller wird; so daß ein empfindsames Gemüth zuletzt ganz außer sich kommen kann.

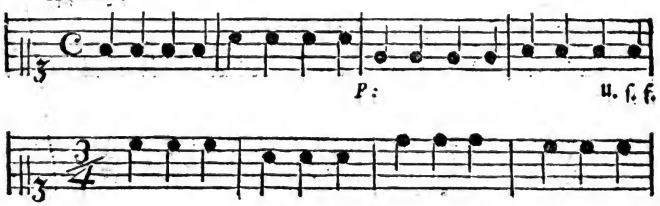
Man siehet in der That bisweilen Personen, die mit mäßiger Lust zu singen, oder zu tanzen anfangen, allmählig aber, besonders wenn die begleitenden Instrumente den Rhythmus allmählig fühlbarer machen, immer in stärkeres Feuer kommen, und nicht aufhören, bis sie wie ohnmächtig hinsinken; weil der Körper die Ermüdung nicht länger zu ertragen vermögend ist. Es ist nicht möglich, alles, was dabey in dem Gemüthe vorgeht, so genau zu beschreiben; wer aber gewohnt ist, psychologische Erscheinungen mit einiger Genauigkeit zu beobachten, der wird aus dem, was wir hier angemerkt haben, die Würkung des Rhythmus zur Erleichterung anhaltender gleichartiger Arbeit, und zur Unterhaltung, auch allmähliger Verstärkung der Empfindungen völlig beareifen.

Endlich läßt sich aus allen diesen Betrachtungen über den Rhythmus einsehen, wie vermittelst desselben eine Reyhe an sich unbedeutender Töne die Art einer sittlichen oder leidenschaftlichen Rede annehmen könne. Dieser Punkt verdiente allein umständlich ausgeführet zu werden, weil dadurch das wahre Wesen, die innerste Natur der Musik deutlich würde an den Tag gelegt werden. Aber dieses erfoderte eine weitläuftige Abhandlung, zu der wir einen der Sachen kundigen Mann aufzumuntern wünschten, weil alle, die bisher von der Musik geschrieben haben, diesen, das ganze Wesen der Kunst aufdekenden Punkt, fast gänzlich mit Stillschweigen übergehen. Wir müssen uns begnügen, die Sache durch wenige Fundamentalanmerkungen blos anzudeuten.

1) Eine Reyhe Töne, in blos durchaus gleich lange und gleichartige Takte eingetheilet, wie das Dreschen, oder das Hämmern der

Schmiede, hat schon die Kraft, daß sie die Arbeit des Dreschens und Schmiedens erleichtert; für den Zuhörer aber, der diese Schläge als bloße Töne betrachtet, und sie als etwas der Sprache ähnliches beurtheilet, hat sie schon etwas bedeutendes. Denn sobald man sich dabey vorstellt, man höre einen Menschen in einer unbekannten Sprache reden, so erwekt diese Folge in gleiche Glieder eingetheilter Töne, den Begriff eines Menschen, den ein einziger Gegenstand in einer bestimmten Empfindung oder Würksamkeit unterhält; und von der Art dieser Empfindung mögen wir bemerken, ob sie lebhaft, oder sanft und ruhig, sey. Man wird sogar finden, daß es möglich sey, blos durch diese allereinfacheste rhythmische, den Worten nach völlig unverständliche Sprache, verschiedene Gemüthslagen auszudrüken. Dieses läßt sich leicht empfinden, ob es gleich mit wenigen Worten nicht zu beschreiben ist. Wer die Materie ausführlich behandeln wollte, dürfte nur nach verschiedenen Taktarten und Bewegungen eine Folge solcher Schmiederhythmen aufsetzen, und sie durch Höhe und Tiefe, durch piano und forte unterscheiden, als z. B.

Andante.



so würde ihm gar nicht schwer fallen, verschiedene Folgen dieser Art zu machen, deren jede einen zimlich genau bestimmten Charakter hätte. Und daraus würde man anfangen zu begreifen, wie blos unbedeutende Töne, schon durch die einfacheste rhythmische Eintheilung bestimmte, obgleich nur noch allgemeine Bedeutungen bekommen können.

2. Geht man nun einen Schritt weiter, und setzet aus diesen einfachen Gliedern oder Takten größere zusammen, so, daß jedes größere Glied aus zwey, aus drey, oder aus vier Takten besteht, so bekommt man durch diese neue rhythmische Eintheilung ein Mittel mehr, dieser an sich unverständlichen Sprache, verständliche Bedeutung zu geben. Dadurch kann man diese Sprache in längere, oder kürzere Sätze eintheilen, und aus mehr, oder weniger Sätzen bestimmt abgesetzte Perioden machen.

3. Um diese Sprache noch verständlicher zu machen, kann man mit den einzeln, aus zwey, drey, oder vier Takten bestehenden Sätzen, ungemein viel Veränderungen vornehmen, deren jede etwas anderes bedeutet. So kann man, um nur etwas besonderes zum Beyspiel anzuführen, sehr leicht durch dergleichen Veränderungen andeuten, ob die Empfindung ruhig, oder unruhig, ob sie in gleicher Art anhaltend, oder veränderlich; ob sie starken oder geringen Veränderungen unterworfen sey, ob sie im Fortgang stärker, oder schwächer werde.

Um dieses alles zu empfinden, dürfte man nur verschiedene dergleichen

gleichen rhythmische Veränderungen mit ein und eben derselben Reyhe Töne vornehmen. Man stelle sich aus fast unzähligen nur folgende vor:

und gebe genau auf die bey jeder Art veränderte Empfindung Achtung; so wird man gar leicht begreifen, wie das Gefühl ruhiger, oder unruhiger, allmählig zu- oder abnehmender, eine Zeitlang anhaltender, und denn sich plötzlich abändernder, und noch auf mehrere Arten abwechselter Empfindungen, dadurch zu erweken sey.

Ich will nicht weiter gehen; denn dieses Wenige ist völlig hinlänglich, zu begreifen, wie vermittelst Bewegung und Rhythmus allein, der Gesang zu einer ziemlich verständlichen Sprache der Leidenschaften werden könne. Aber sehr zu wünschen wäre es, daß sich ein Meister der Kunst die Mühe gäbe, die verschiedenen Arten des Rhythmus deutlich aus einander zu setzen, den Charakter jeder Art zu bestimmen, und denn zu zeigen, was man, sowol durch einzele Arten, als durch Abwechslung und Vermischung mehrerer Arten auszudruken im Stande sey.

Dadurch würde der Grund zu einer wahren Theorie der rhythmischen Behandlung eines Tonstüks gelegt werden, die von der größten Wichtigkeit ist, und zur Kunst des Satzes noch gänzlich fehlet. Denn bis itzt verläßt sich jeder Tonsetzer auf sein Gefühl.

Nun sollten wir diesen Artikel mit den wichtigsten praktischen Regeln zur Behandlung des Rhythmus beschließen. Da aber, wie gesagt, die Theorie selbst noch fehlet, so müssen wir uns mit einigen blos allgemeinen Grundsätzen, deren Beobachtung in der Ausübung dienlich ist, behelfen.

1. Empfindungen sanfterer und ruhiger Art, die durchaus anhaltend sind, erfodern ein sehr leichtes, faßlichen und sich durchaus gleichbleibenden Rhythmus. Dieses ist der Fall aller Lieder, und aller Tanzmelodien. Denn da muß das Gemüthe durchaus in einerley und nicht heftigen Leidenschaft unterhalten werden; folglich hat da keine Abwewslung, oder Veränderung des Rhythmus statt. Daher sind solche Melodien auch kurz, bloße Strophen, die aber, so lange die Empfindung dauern soll, wiederholt werden.

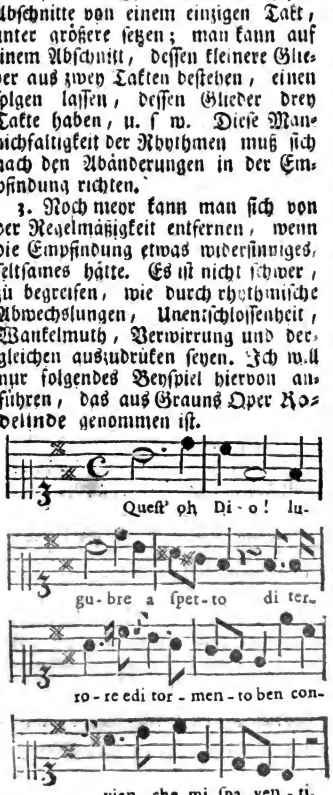
Aber in den Liedern selbst ist doch dieser Unterschied zu beobachten, daß für leichte, gleichsam nur auf der Oberfläche der Seelen schwebende Empfindungen, imgleichen für tändelnde Fröhlichkeit die kürzesten und leichtesten, für etwas ernsthaftere, und tieferdringende Empfindungen, längere rhythmische Eintheilungen zu wählen seyen. Wäre die Empfindung schon ganz ernsthaft und etwas finster, so würde sie wol ganz lange Glieder, da zwey Rhythmen, jeder von drey, oder wol gar vier Takten,

so

ſo in einander geſchlungen wären, daß ſie nur nach ſechs oder acht Takten merkliche Abſchnitte machten, vertragen.

2. Mehr abwechſelnd muß der Rhythmus in den Stüken ſeyn, die veränderte, ſteigende, oder fallende, oder auf andre Arten ſich nicht gleichbleibende Leidenſchaften ausdrüken. Da muß der Rhythmus bald aus längern, bald aus kürzern Gliedern beſtehen, und die Abwechslung muß ſchneller oder langſamer ſeyn; je nachdem die Abwechslung der Empfindung es erfodert. Man kann da ſchon Abſchnitte von einem einzigen Takt, unter größere ſetzen; man kann auf einem Abſchnitt, deſſen kleinere Glieder aus zwey Takten beſtehen, einen folgen laſſen, deſſen Glieder drey Takte haben, u. ſ. w. Dieſe Mannichfaltigkeit der Rhythmen muß ſich nach den Abänderungen in der Empfindung richten.

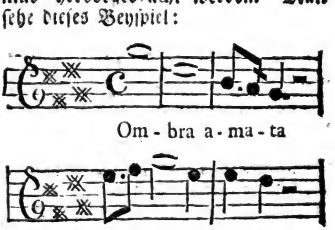
3. Noch mehr kann man ſich von der Regelmäßigkeit entfernen, wenn die Empfindung etwas widerſinniges, ſeltſames hätte. Es iſt nicht ſchwer, zu begreifen, wie durch rhythmiſche Abwechslungen, Unentſchloſſenheit, Wankelmuth, Verwirrung und dergleichen ausgedrükt ſeyen. Ich will nur folgendes Beyſpiel hiervon anführen, das aus Grauns Oper Rodelinde genommen iſt.



Hier ſind vier Sätze, oder Einſchnitte, deren jeder bey regelmäßiger Behandlung des Rhythmus von zwey Takten ſeyn ſollte. Der erſte aber wird ſchon auf dem dritten Viertel des zweyten Takts abgebrochen, und der zweyte tritt deswegen um ein Viertel zu früh ein, hat aber, wenn man die Pauſe im vierten Takte mitrechnet, ſeine völlige Länge von acht Vierteln. Der dritte wird wieder auf dem ſiebenden Viertel abgebrochen, und dadurch bekommt der vierte wieder einen veränderten Anfang, nämlich mitten im Takt, da die zwey vorhergehenden auf dem letzten Viertel, der erſte aber mit dem erſten Viertel des Takts angefangen.

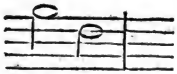
Dieſe ganz unregelmäßige Behandlung des Rhythmus ſteht hier, wo Schreken und Verwirrung auszudrüken iſt, ſehr gut, und iſt deswegen, als ein Beyſpiel einer beſondern Würkung des Rhythmus angeführt worden.

4. Bey außerordentlichen Gelegenheiten, da man in einer Stelle einen beſondern Nachdruk ſucht, kann durch Veränderung der Bewegung eine ſehr bedeutende Veränderung des Rhythmus hervorgebracht werden. Man ſehe dieſes Beyſpiel:



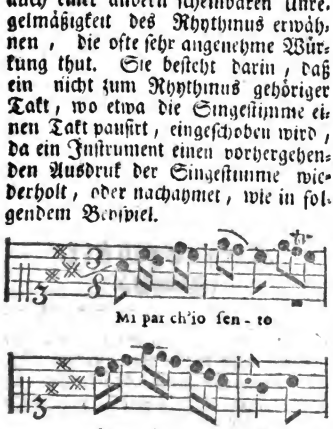
Dieſes ſo"te nach der rhythmiſchen Einrichtung der Arie, woraus es genommen iſt, ein Satz von vier Takten ſeyn, und ohne die beſondere Abſicht, auf das Wort Ombra eine feyerliche Traurigkeit zu legen, würden

den die zwey ersten Takte nur einen, nämlich



ausgemacht haben, und so hätte der Rhythmus seine Regelmäßigkeit. Weil der Tonsetzer hier besonders nachdrüklich seyn wollte, hat er zwey Takte daraus gemacht, damit die beyden ersten Sylben noch einmal so langsam, und mit gleichem Accent könnten ausgesprochen werden, welches hier von großem Nachdruk ist, und der würde eine schwache Beurtheilung verrathen, der hier Graun eines Fehlers gegen den Rhythmus beschuldigte, da er einen Satz von fünf Takten, anstatt viere, gemacht hat.

5) Ich will bey dieser Gelegenheit auch einer andern scheinbaren Unregelmäßigkeit des Rhythmus erwähnen, die ofte sehr angenehme Würkung thut. Sie besteht darin, daß ein nicht zum Rhythmus gehöriger Takt, wo etwa die Singestimme einen Takt pausirt, eingeschoben wird, da ein Instrument einen vorhergehenden Ausdruk der Singestimme wiederholt, oder nachahmet, wie in folgendem Beyspiel.



Hier ist ein Satz von vier Takten, der aber in der Mitte einen merklichen Einschnitt hat, in dem die singende Stimme pausirt da inzwischen die Violin den letztvorhergehenden Takt wiederholt. Dieses ist ein sehr mahlerischer Ausdruk, um das Horchen einer durch süße Hoffnung getäuschten Person, auszudrüken. Der Satz bleibt darum doch nur von vier Takten.

Wer in den Arien der größten Meister, eines Händels, Grauns, Hasens, dergleichen Irregularitäten aufsuchen will, wird daher einen schönen Vorrath von Beyspielen außerordentlicher Behandlungen des Rhythmus antreffen, wodurch der Ausdruk oft auf die glüklichste Art unterstüzt wird. Besonders würde man da manchen fürtrefflichen Kunstgriff antreffen, wie ein Tonsetzer von Gefühl, die Fehler, die der Dichter etwa in Absicht auf den Rhythmus begangen hat, zu verdeken wisse.

Richtigkeit.

(Schöne Künste.)

Richtig nennt man eigentlich das, was ohne Fehler ist; und hieraus erkennet man die Bedeutung des Wortes Richtigkeit. Eigentlich ist sie die Vollkommenheit in dem Mechanischen der Kunst. Eine Rede hat Richtigkeit in Gedanken, wenn nichts Falsches darin ist; im Ausdruk, wenn die Wörter gerade das sagen, was sie sagen sollen, und wenn die Regeln der Grammatik genau beobachtet worden. Der Vers ist richtig, wenn nichts gegen die Prosodie versehen ist; die Zeichnung, wenn sie die wahre Form und die wahren Verhältnisse der Dinge angiebt. Ein Tonstük ist im Satz richtig, wenn nichts gegen die Regeln der Harmonie, des Takts und des Rhythmus versehen worden.

Obgleich ein Werk des Geschmaks bey der genauesten Richtigkeit höchst schwach und unbedeutend seyn kann, so ist sie ihm doch nothwendig; weil jeder Fehler dem, der ihn bemerkt, anstößig ist. Aber die bloße Richtigkeit kann bisweilen schon Vergnügen erweken, ob es gleich scheinet, daß sie

sie nur vor Mißvergnügen verwahre. Man fühlet dieses sehr bestimmt in den Werken der blos mechanischen Künste, wo es allemal Vergnügen macht, wenn ein Werk vollkommen das ist, was es nach mechanischen Regeln seyn soll. Das Werk des Pfuschers ist nur ohngefehr, wie es seyn sollte; das Runde ist nicht in der höchsten Vollkommenheit rund; das, was irgendwo hineinpassen, oder sich wo anschließen soll, paßt und schließt zwar, aber nur unvollkommen, entweder mit Zwang, oder zu leicht. Das Werk eines vollkommenen Meisters aber zeiget nirgend einigen Mangel; was schließen soll, schließt genau; was scharf seyn soll, ist höchst scharf u. s. w. Wer einiges Gefühl von Vollkommenheit und Genauigkeit hat, findet Vergnügen an einem solchen Werk; und dieses Vergnügen entsteht daher, daß man überall die Beobachtung der Regeln entdeket, daß man die vollkommene Gleichheit des Werks mit dem Ideal desselben, was die Regeln bestimmen, bemerket.

Das Vergnügen, das von der Richtigkeit herkommt, genießen eigentlich nur die Künstler und die Kenner, weil nur diese sich der Regeln deutlich bewußt sind, für andre ist die höchste Richtigkeit blos etwas verneinendes; sie verwahret nur vor Anstoß.

Wer also nicht blos Liebhabern, sondern auch Kennern gefallen will; wem daran gelegen ist, daß sein Werk nicht blos den dem Liebhaber das bewürke, was es bewürken soll, sondern sich auch zugleich dem Verstand als ein vollkommen bearbeitetes Werk zeige, der muß sich der höchsten Richtigkeit und der Reinlichkeit *) befleißen. Dieses aber wird dadurch erleichtert, daß man sich aller mechanischen Regeln, denen ein Werk unterworfen ist, auf das deutlichste bewußt ist. Ein sorgfältiger Künstler verläßt sich nicht allein auf sein Genie, sondern studirt auf das genaueste das Mechanische seiner Kunst. So haben Klopstok und Ramler in Absicht auf den Bau der Verse, sich gewiß nicht blos auf ihr feines Gehör verlassen, sondern alle Regeln der Versification und des Wohlklanges auf das genaueste erforschet. Ein Werk kann bey viel kleinen Unrichtigkeiten höchst schätzbar seyn. Hallers Gedichte wurden auch bey allen Unrichtigkeiten der ersten Ausgaben sehr hoch geschätzt, und verdienten es auch. Viel Gemählde sind bey mancherley Unrichtigkeit in Zeichnung, Perspektiv und Haltung von großem Werth. Bey dem allem sind die Unrichtigkeiten Kennern anstößig.

*) S. Reinlichkeit.

Riem. Riemlein.

(Baukunst.)

Ein kleines Glied in den Verzierungen der Baukunst. *) Es ist platt, und dienet vornehmlich zwey größere Glieder von einander abzusondern, und dadurch das Glatte, das Runde und Geschweifte zu unterbrechen, und etwas zu erheben. Man sehe die Figuren im Artikel Glieder.

*) Lat. Regula. Franz. Reglet; filet, listeau.

Riesengebälk.

(Baukunst.)

Ein Gebälke, welches durch die Stärke der Glieder, besonders durch große Balkenköpfe oder Kragsteine, eine außerordentliche Stärke an den Tag leget. Es gehört also nur zu außerordentlich maßiven Gebäuden, so wie das Colisäum in Rom, an welchem ein solches Riesengebälke ist. In Gebäuden, wo mehr Säulenordnungen über einander stehen, und die dabey sehr maßiv sind, ist das Riesenge-

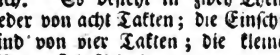
Digitized by Google

sengebälk nöthwendig; weil ein Gebälke, das blos nach den Verhältnissen der obersten Ordnung gemacht wäre, zu unansehnlich seyn würde. Es steht aber auch in Gebäuden, die blos die Höhe einer einzigen Ordnung haben, sehr gut, wenn diese Gebäude außerordentlich maßiv sind.

Rigaudon.

(Musik; Tanz.)

Ein kleines Tonstük zum Tanzen. Es wird in Allabrevetakt gesezt, und fängt mit dem vierten Viertel an:



Die Bewegung ist lebhaft und fröhlich. Es besteht in zwey Theilen, jeder von acht Takten; die Einschnitte sind von vier Takten; die kleinesten Noten sind Achtel.

In Balleten wird das Rigaudon sowol zum ernsthaften, als zum scherzhaften und niedrigen Charakter gebraucht.

Rinneleiste.

(Baukunst.)

Ein Hauptglied an dem obern Theil eines Kranzes. *) Seine obere Hälfte ist herein, und die untere herausgebogen, so daß die Vorstechung der Höhe gleich ist. Die Abzeichnung dieses Glieds, das immer zu oberst an Gesimsen zum Abtropfen des Regens angebracht wird, und auch daher seinen Namen hat, ist im Artikel Glieder zu sehen.

Ripienstimmen.

(Musik.)

Vom italiänischen Worte Ripieno, welches in Tonstuken bisweilen an den Stellen geschrieben wird, wo die begleitenden Stimmen, die eine Zeitlang pausirt hatten, zum ausfüllen wieder eintreten sollen. Man nennt also in einem Tonstük, das nur eine einzige Hauptstimme, einen Hauptgesang hat, alle übrigen Stimmen Ripienstimmen. Sie sind da, um die Würkung der Hauptstimme entweder durch harmonischen, oder durch melodischen Ausdruk zu unterstützen, und den Gesang, oder die Hauptstimme zu heben. Daher fließen natürlicher Weise folgende Regeln, die der Tonsetzer in Absicht auf diese Stimmen zu beobachten hat.

Wo der Hauptgesang vorzüglich deutlich ist, und den wahren Ausdruk hinlänglich hat, müssen die Ripienstimmen die bloße Harmonie, so wie der Generalbaß, aber jeden Accord in seiner besten Lage gegen dem Hauptgesang hören lassen. *) Aber die Harmonie muß nicht zu vielstimmig und gleichsam vollgestopft seyn, weil der Gesang dadurch verdunkelt wird.

Die erste Violin muß den Hauptgesang eben nicht im Einklang, oder in der Octave mitspielen; geschiht es aber Terzen- und Sextenweis, so bekommt der Gesang oft große Annehmlichkeit, wie aus viel Arien von Graun und Hasse zu sehen.

Vornehmlich muß darauf gesehen werden, daß diese Stimmen durch ihren melodischen Gang die Empfindungen der singenden Personen schildern, und den Ausdruk der Hauptmelodie bald in geschwinden sechszehntel, bald in punktirten, bald in geschleiften, oder gestoßenen Noten u. d. gl. nachdem der Ausdruk es erfodert, unterstützen. Aber dieses muß auf eine Art geschehen, daß keine Ripienstimme die Aufmerksamkeit besonders auf sich ziehe, wodurch ein zweyfacher Gesang entstünde. Darum muß jede höchst einfach seyn, und die leichtesten natürlichsten Fortschreitungen haben. Nur in den besondern Stellen,

*) Lat. Sima; Franz. Doucine, auch grande Cymaise.

*) S. Mittelstimmen.

Stellen, wo der Affekt eine außerordentliche Bestrebung erfodert, können sie auf eine kurze Zeit neben dem Hauptgesang gleichsam concertirend mitarbeiten.

Wo die Empfindung einförmig fortgeht, da können an den Stellen, wo die Hauptstimme eine kurze Zeit pausirt, oder wo sie sehr einförmig, aber in kräftig ausgedrükten Tönen fortschreitet; ingleichem bey den Clauseln der Einschnitte, die Ripienstimmen kurze, dem Ausdruk gemäße Sätze aus dem Ritornel, oder der Singestimme wiederholen, oder nachahmen; wenn es nur so geschieht, daß die Singestimme dadurch nicht verdunkelt wird. Dieses haben Graun und Hasse in ihren Arien gar ofte mit großem Vortheil beobachtet, und dadurch die wahre Einheit und Uebereinstimmung im Ganzen erhalten. Aber sehr ungereimt ist es, bey solchen Stellen den Ripienstimmen, blos rauschende, nichtsbedeutende, oder gar dem Hauptausdruk zuwiderlaufende melodische Sätze zu geben. Dadurch wird die Einheit der Empfindung aufgehoben, man höret alle Augenblike etwas anderes, und weiß am Ende des Stüks gar nicht, was man gehört hat. Dies ist der Fall, darin man sich nur zu ofte befindet, wenn Tonsetzer ohne Geschmak die Kenntniß der harmonischen Behandlung für hinlänglich halten, eine gute Arie zu machen. Aus zusammengestoppelten Gedanken, deren jeder etwas anderes ausdrükt, und die ohne Ueberlegung bald in der Hauptstimme, bald in den Ripienstimmen erscheinen, kann kein Gesang entstehen, der die verständliche Sprache einer Leidenschaft schildere, sondern bloßes Geräusch.

Höchst ungereimt ist der itzt ziemlich überhandnehmende elende Geschmak, den man vornehmlich in den neuern französischen Operetten antrifft, da man eine Schönheit darin sucht, daß die Ripienstimmen recht viel zu arbeiten haben, und auch so widersinnig arbeiten, daß die Hauptstimme dabey, wie eine kahle Mittelstimme klingt. Durch ein solches verworrenes Geräusche suchen sich die Tonsetzer zu helfen, denen die Natur die Gabe eines schönen Gesanges versagt hat. Man sollte denken, sie haben die Ripienstimmen zuerst gesetzt, und hernach die Hauptstimme, als eine Ausfüllung hineingezwungen.

Auch zum Vortrag der Ripienstimmen, gehört viel Geschmak und Kenntniß der Harmonie und des Satzes überhaupt, und es ist gewiß, wie paradox es manchem vorkommen möchte, daß es leichter ist, ein guter Solospieler, als ein guter Ripienist zu seyn. Doch ist hiervon schon anderswo gesprochen worden. *)

Ritornel.

(Musik.)

Vom italiänischen Ritornello, welches ursprünglich eine oder ein paar Perioden bedeutet, die von allen begleitenden Instrumenten gespielt, und währendem Pausiren der singenden Hauptstimme, wiederholt wurden **) Gegenwärtig verstehet man durch Ritornel den Theil eines Singestüks, eines Solo, und Concerts, womit insgemein das Stük mit allen Instrumenten anfängt, und die Hauptgedanken des ganzen Stükes kurz vorträgt, worauf hernach die Singe- oder Hauptinstrumentalstimme eintritt; am Ende, da die Hauptstimme ihren Gesang vollendet hat, wird das Ritornel wiederholt.

Wir haben schon anderswo angemerkt, daß man es mit großem Unrecht zur Regel gemacht hat, jeder Arie ein Ritornel vorzusetzen. Zum Glük

*) S. Begleitung.

**) Von Ritorno, Wiederkunft.

Glük kommt diese ungereimte Gewohnheit nach und nach wieder ab. Graun hat es schon bisweilen weggelassen, und verständige Tonsetzer folgen ihm darin nach.

Römisch.

(Baukunst.)

Etwas, das der römischen Säulenordnung eigen ist. Nachdem die zeichnenden Künste in Rom die Liebhaberey der Großen geworden war, und eine Menge griechischer Künstler sich dahin begeben hatten, mag es einem griechischen Baumeister eingefallen seyn, aus Schmeicheley gegen die Römer die neue Säulenordnung einzuführen, die man itzt die römische oder zusammengesetzte nennt; weil der Knauf der Säule aus dem jonischen und corinthischen zusammengesetzt ist. Er hat die Höhe des corinthischen, und seine drey Reyhen Blätter; aber die Schneken oder Voluten sind von dem jonischen Knauf geborget. Wenn diese Ordnung aufgekommen sey, ist unbekannt. Die römischen Gebäude, wo sie angebracht ist, sind alle später, als Augustus und Tiberius. Doch scheinet es, daß Vitruvius schon davon gesprochen habe, wenn er am Ende seiner Beschreibung der corinthischen Säule sagt; man setze auch einen andern Knauf darauf, der dieselbe Höhe habe. *) Wir haben diese Ordnung schon anderswo näher beschrieben.**)

Römische Schule.

(Zeichnende Künste.)

Die römische Schule ist nicht nur die älteste, sondern auch die wichtigste aller Schulen der zeichnenden Künste. Nicht daß der römische Boden etwas vorzügliches zur Bildung des Genies und Geschmaks beytrage; denn die wahren Ursachen liegen am Tage. Rom besitzt den größten Schatz der Antiken, hat schon ehe der helle Tag der erneuerten Künste wieder in vollem Licht angebrochen war, als die Hauptstadt der Christenheit, die größte Menge der Künstler, und die größten Aufmunterungen gehabt; also mußten unter der Menge der Künstler, die nur durch das Unglük der Zeiten schlecht, durch ihr Genie aber groß waren, nothwendig sich solche finden, die durch den hohen Werth der alten Kunstwerke gerührt, sich nach denselben bildeten. Freylich ist es zufällig, daß Raphael das größte Genie unter den Künstlern neuerer Zeiten, sich unter diesen befand. Er fühlte die ganze Vollkommenheit der alten Kunst, und sein unermüdetes Bestreben, sie zu erreichen, glükte ihm mehr, wie jedem andern, und seinen Nachfolgern mehr, als denen, die auf die Häupter anderer Schulen gefolget sind.

Die römische Schule thut sich, durch die Theile der Kunst, darin Rom die größten Meister hatte, hervor: durch das Große im Geschmak, und in dem Ausdruk, durch die erhöhete Gattung des Schönen, durch die Richtigkeit in der Zeichnung. In keinem andern Theile der Kunst hatte Rom Vorzüge. Man muß den Anfang der römischen Schule von Peter Perugino, der 1446 gebohren wurde, machen. Denn er steht gerade am Anbruche des Tages der Kunst, und war Raphaels Lehrmeister. Ciro Ferri und Carl Maratti, der erst 1713 gestorben ist, müssen als die letzten großen Meister dieser Schule angesehen werden.

Romanhaft.

(Redende Künste).

Man nennt eigentlich dasjenige so, was in dem Inhalt, Ton oder Ausdruk den Charakter hat, der in den

*) Vitruv. L. IV. c. 1.

**) S. Ordnung: Säulenordnung.

ehemaligen Romanen herrschend war, wie das Abentheuerliche, Verstiegene in Handlungen, in Begebenheiten und in den Empfindungen. Das Natürliche ist ohngefähr gerade das Entgegensitzte des Romanhaften.

Da sich in unsern Zeiten der Charakter der Romane selbst dem natürlichen Charakter der wahren Geschichte immer mehr nähert, und unsre Schriftsteller es sich immer mehr zur Regel machen, ihren Geschmak nach den Alten zu bilden, die sich, wenigstens in den schönen Zeiten des Geschmaks, noch nicht ins Romanhafte verstiegen hatten; so ist auch zu erwarten, daß es sich allmählig unter uns gänzlich verlieren werde; es sey denn, daß man es zum Scherz in der poßirlichen Art beybehalte.

Romanze.

(Dichtkunst)

Ursprünglich bedeutet das Wort eben das, was wir itzt durch Roman verstehen. Es kommt von der Romanischen, oder verdorbenen lateinischen Sprache her, in welcher die provenzalischen Poeten zuerst geschrieben haben. Sie sind zwar nicht die Erfinder der Romanzen, die in Spanien, England und andern Ländern schon vor diesen Dichtern bekannt gewesen, nur diesen Namen der Sache haben sie veranlasset.

Gegenwärtig giebt man den Namen Romanze kleinen erzählenden Liedern, in dem höchst naiven und etwas altväterischen Ton der alten gereimten Romanzen. Der Inhalt derselben ist eine Erzählung von leidenschaftlichem, tragischen, verliebten, oder auch blos belustigenden Inhalt. Weil die Romanze zum singen gemacht ist, so ist die Versart lyrisch, aber höchst einfach, wie sie in jenen Zeiten durchgehends war, von einerley Sylbenmaaß und von kurzen Versen. Gedanken und Ausdruk müssen in der höchsten Einfalt und sehr naiv seyn, wobey man sich der gemeinsten, auch allenfalls etwas veralteten Ausdrüke und Wortfügungen bedienet, die auch den geringsten Menschen leicht faßlich sind.

Sollen die Romanzen Personen von Geschmak gefallen, so müssen sie so viel vorzügliches haben, daß mehr, als gemeiner Geschmak zu deren Verfertigung erfodert wird. Sie müssen uns in jene Zeiten versetzen, wo die Menschen überaus wenig über das Gemeine gehende Begriffe hatten, wo sie bey großem Mangel wissenschaftlicher oder genau überlegter Kenntnisse, doch nicht unverständig oder barbarisch waren. Wo Aberglauben, Leichtgläubigkeit und Unwissenheit nichts anstößiges haben; weil sie dem übrigen, das zum Charakter der Zeiten und Sitten gehöret, in keinem Stük wiedersprechen; wo die Empfindungen den geraden einfältigen Weg der Natur gehen, das Urtheil aber über Gegenstände des strengen Nachdenkens, blos fremden Einsichten oder Vorurtheilen folget. Denn muß man auch die Sprache und den Ton solcher Zeiten annehmen; denken und sprechen, nicht, wie die albern und ungesitteten, sondern wie die verständigen und gesitteten Menschen damals gedacht und gesprochen haben.

Wenn dieses alles bey der Romanze getroffen ist, so kann sie großes Vergnügen machen, und bis zu Thränen rühren. Es geht uns alsdenn, wie noch itzt, wenn wir uns unter einfältigen und nur in der Schule der Natur erzogenen, sonst nicht übel gearteten Menschen finden, an deren Vergnügen und Leid wir ofte herzlichen Antheil nehmen.

Unsere Dichter haben sich angewöhnt, der Romanze einen scherzhaften Ton zu geben und sie ironisch zu machen. Mich dünkt, daß dieses dem wahren Charakter der Romanze gerade

gerade entgegen sey. Eine scherzhafte Erzählung im lyrischen Ton, ist noch keine Romanze.

Ueber den Gesang der Romanze hat Rousseau alles gesagt, was man dem Tonsetzer darüber sagen kann; daher ich nichts bessers thun kann, als ihn zu übersetzen.

„Weil die Romanze in einer einfachen, rührenden Schreibart geschrieben, und von etwas altvätern Geschmak seyn muß; so muß auch der Gesang diesen Charakter haben; nichts von Zierrathen, nichts von Manieren, eine gefällige, natürliche, ländliche Melodie, die durch sich selbst, ohne die Kunst des Vortrages ihre Würkung thue. Der Gesang darf nicht hervorstechend seyn, wenn er nur naiv ist, die Worte nicht verdunkelt, sie sehr vernehmlich vorträgt und keinen großen Umfang der Stimme erfodert.

„Eine wolgesetzte Romanze rühret, da sie gar nichts vorzügliches hat, das schnell reizt, nicht gleich; aber jede Strophe verstärkt den Eindruk der vorhergehenden; das Interesse nimmt unvermerkt zu, und bisweilen ist man bis zum Thränen gerühret, ohne sagen zu können, wo diese Kraft liegt. Es ist eine gewisse Erfahrung, daß jedes den Gesang begleitende Instrument diese Würkung schwächet.“ *)

Ob die hier angeführte Erfahrung so völlig gewiß sey, kann ich nicht sagen; aber ich habe Romanzen von einer Mandolin begleitet gehört, die bey mir volle Würkung thaten.

Rondeau.

(Poesie; Musik.)

In der Poesie ist das Rondeau ein Lied von Doppelstrophen, die so gesungen werden, daß nach der zweyten Hälfte die erste wiederholt wird, so wie es in den meisten Opernarien gewöhnlich ist. Wenn diese Wiederholung natürlich seyn soll, so muß nothwendig in der zweyten Hälfte der Strophe etwas seyn, das die Wiederholung der ersten natürlich macht. Dieses hat, wie Rousseau sehr richtig anmerkt, nur in folgenden Fällen statt.

„So oft eine im ersten Theil ausgedrukte Empfindung einen überlegten Gedanken veranlasset, der im zweyten Theil sie verstärkt und unterstützt; wenn die Beschreibung eines Zustandes, die den ersten Theil ausmacht, eine im zweyten vorkommende Vergleichung aufkläret; wenn ein Gedanken im ersten Theil, in dem zweyten bewiesen, oder bestätiget wird; wenn endlich im ersten Theile ein Vorsatz geäußert wird, davon im zweyten der Grund angegeben ist; in allen diesen Fällen ist die Wiederholung natürlich, und alsdenn kann das Rondeau ein sehr angenehmes kleines Gedicht seyn“ *)

Der Tonsetzer, wählt nach dem Inhalt eine gerade, oder ungerade Taktart, von geschwinder oder langsamer Bewegung für den ersten Theil der Strophen. Für den zweyten Theil macht er, nach Beschaffenheit des Rondeau eine, oder mehrere Melodien in verschiedenen mit dem Tone des ersten Theils verwandten Tonarten. In beyden Theilen muß die Modulation so beschaffen seyn, daß der Schluß des ersten Theiles auf den Anfang jedes andern, und der Schluß jedes zweyten Theiles auf den Anfang des ersten immer passe.

Rührend.

(Schöne Künste.)

Eigentlich wird alles, was leidenschaftliche Empfindung erwekt, rührend genennt, und in diesem allgemeinen Sinne wird das Wort in dem folgen-

*) Dict. de Musique Art. Romance.

*) S. Dict. de Mus. Art. Rondeau.

folgenden Artikel genommen; hier aber halten wir uns bey der besondern Bedeutung desselben auf, nach welcher es blos von dem genommen wird, was sanft eindringende und stillere Leidenschaften, Zärtlichkeit, stille Traurigkeit, sanfte Freude u. d. gl. erwekt. Denn in diesem Sinne wird es genommen, wenn man von Gedichten, von Auftritten, von Geschichten sagt, sie seyen rührend.

Diese Art des Leidenschaftlichen ist in den schönen Künsten von dem allgemeinesten und ausgedehntesten Gebrauche. Der Künstler, der blos zu gefallen sucht, erreicht seinen Endzwek am sichersten, durch einen rührenden Stoff; weil kein andrer so durchgehenden und allgemeinen Beyfall gewinnt. Jeder Stand, jedes Alter, und bald jeder Charakter, der Menschen findet in zärtlichen und sanften Leidenschaften eine Wollust; und für einen Menschen, der vorzüglich das Große, das sehr Pathetische liebt, findet man zwanzig, denen das Rührende mehr gefällt. Es ist nur wenigen Menschen gegeben, an Wahrheit, Vollkommenheit, und Größe, Nahrung für den Geist, oder für das Herz zu finden; fast alle finden sie in dem Rührenden. Man wird in dem dramatischen Schauspiele allezeit wahrnehmen, daß rührende Scenen alle Logen und alle Bänke in Bewegung setzen, da bey viel andern Scenen von großer Schönheit, ein Theil der Zuhörer ziemlich kalt und ruhig bleibt. Neben dem Vortheil des allgemeinesten Beyfalles, hat es noch den, daß es am leichtesten zu erreichen ist; in dem nicht selten auch mittelmäßige Künstler darin glüklich sind.

Wie aber die angenehmesten Speisen weder die gesündesten, noch die nahrhaftesten sind, so ist auch das Rührende deswegen, weil es am meisten gefällt, nicht eben die schätzbareste Art des Stoffs zu Werken der schönen Kunst. Man kann überhaupt darauf anwenden, was wir im Artikel Mitleiden über den traurigen Stoff gesagt haben. Dem Menschen, dessen Herz den sanftern Leidenschaften verschlossen ist, fehlet in der That sowol zum Genuß des Lebens, als zur nützlichen Würksamkeit, etwas Wesentliches; er ist der süßesten Wollust beraubt; zu mancher wichtigen Pflicht mangelt es ihm an Beweggrund, und bey mancher Gelegenheit versäumet er aus Mangel des Antriebes, Gutes zu thun. Aber der, den nichts angreift, als was sanft rühret, kann leicht in einen weichlichen Wollüstling, in einen schwachen zu jeder wichtigen That unfähigen Menschen ausarten. Diese Betrachtungen sind für den Künstler, der um die beste Anwendung seiner Talente besorgt ist, von Wichtigkeit. Vorzüglich sind sie den dramatischen Dichtern und Romanenschreibern zu empfehlen, weil ihre Werke sich am weitesten in das Publicum verbreiten. Es ist leichter, die Menschen zu verzärteln, als ihnen überlegende Vernunft, Stärke des Geistes und Herzens, Standhaftigkeit und Größe einzuflößen. Darum ist es nicht gut, wenn der Geschmak am Rührenden so die Oberhand gewinnt, daß er beynahe ein ausschließendes Recht auf die Schaubühne und auf die Romane bekömmt. Man thut wol, wenn man auch hierin die Alten zum Muster nimmt, bey denen das Rührende nie herrschend worden, und sich weder der Schaubühne, noch der lyrischen Poesie, noch, so viel wir davon wissen können, der Musik mit vorzüglichem Anspruch bemächtiget hat.

Das Rührende ist aber nicht von einerley Art; es kann sich bis zum hohen Pathetischen erheben, oder auch blos bey dem gemeinen zärtlichen stehen bleiben: in jenes mischet sich immer etwas von Bewundrung; dieses erhebet sich nicht über die Schranken der gemeinen Empfindung. Eine ungewöhnliche

gewöhnliche Großmuth, eine völlige Gelassenheit, oder Geduld bey schwerem Leiden, ein unverdientes Unglük, das Personen befällt, für die wir große Hochachtung haben; ein unerwartetes Glük, das Traurigkeit in Freude, Elend in Glükseligkeit verwandelt, alle dergleichen Fälle steigen ins hohe Rührende, und oft ins Erhabene. Hingegen bleiben die gewöhnlichere Fälle sanfter Freude und Traurigkeit, einer durch Hindernisse gekränkten, oder durch neue Hoffnungen gereizten Zärtlichkeit, bey dem gemeinen Rührenden stehen.

Sophokles und Euripides sind reich an dem Rührenden der höhern Art, das sich zur tragischen Bühne sehr schiket, für die das gemeinere Rührende zu schwach ist. Es steht besser in der Comödie, und in Hirtenliedern, wiewol auch darin unser Geßner es ofte bis zum höhern Rührenden hebt. Auch schiket es sich ganz vorzüglich zur Elegie und zum Liede. Sappho ist bis zum Schmelzen rührend. Unter den Neuern sind Petrarcha und Racine vorzüglich als rührende Dichter bekannt; Shakespear aber übertrifft in dem hohen Rührenden, und Klopstok in dem höchsten Grad des Zärtlichen, alle Dichter alter und neuer Zeit.

Rührende Rede.

(Beredsamkeit.)

Eine der drey Hauptgattungen der Rede in Absicht auf den Inhalt. *) Ihr Zwek geht auf Erwekung der Leidenschaften, die nach der Absicht des Redners entweder Entschließungen, oder Unternehmungen befördern, oder hintertreiben sollen. Die Leidenschaften sind die eigentlichen Triebfedern, wodurch diejenigen Handlungen vollbracht werden, dazu starke Anstrengung der Kräfte nöthig ist; nämlich wo die Handlung an sich sehr mühesam und voll Beschwerniß, wo sie mit Gefahr begleitet ist, oder wo ihr sonst in dem Gemüthe des handelnden Menschen starke Hindernisse im Wege stehen. Nicht nur die meisten und wichtigsten der öffentlichen Staatsunternehmungen sind in diesem Falle, sondern gar oft auch Privathandlungen von einiger Wichtigkeit.

Wenn also die Menschen zwar einsehen, was sie thun sollten, aber nicht stark genug sind, ihren Einsichten gemäß zu handeln; so müssen die Leidenschaften zu Hülfe gerufen werden, um ihnen die Kräfte zu geben. Bisweilen aber sind diese Triebfedern auch schon nöthig, um nur den Entschluß zu wichtigen Handlungen zu fassen. Denn gar ofte sind die Einsichten der Vernunft dazu nicht hinlänglich, weil sie nicht mit Gefühl begleitet sind.

Die schönen Künste sind die eigentlichen Mittel, Leidenschaften zu erweken, wo sie nicht aus der Lage, darin der Mensch sich befindet, schon von selbst entstehen. Unter den schönen Künsten aber braucht die Beredsamkeit die wenigsten Veranstaltungen dazu. Ueberall, wo es nöthig ist, kann der Redner auftreten, weil er das Instrument, wodurch er würken soll, schon mit sich führet. Also wird es ihm am leichtesten durch Erwekung heilsamer Leidenschaften den Menschen nüzlich zu werden. Dieses veranlasset die leidenschaftliche Rede, deren Beschaffenheit wir nun näher zu betrachten haben.

Es kommt also bey dieser Rede allemal darauf an, daß lebhafte Empfindungen für, oder gegen eine Sache in den Herzen der Zuhörer erweckt werden. Dieses kann, wie schon anderswo *) gezeiget worden, auf zweyerley Weise geschehen. Entweder schildert der Redner den Gegenstand,

*) S. Rede.

*) S. Leidenschaft.

stand, aus dessen Betrachtung die Leidenschaft, die er zu erweken sucht, natürlicher Weise entsteht; oder er selbst äussert die Leidenschaft auf eine lebhafte Weise, und entzündet dadurch die Herzen seiner Zuhörer. Wer uns in Furcht setzen will, muß uns entweder von einer nahen Gefahr so lebhaft überzeugen, daß wir sie nicht nur kennen, sondern auch fühlen; weil das Gefühl der Gefahr die Furcht gewiß hervorbringt, oder er selbst muß die Furcht so lebhaft äussern, daß auch wir davon angesteket werden. Auf die erste Weise hat Demosthenes seine Mitbürger mit Furcht für den Philippus erfüllet, indem er auf das deutlichste und lebhafteste, die weitaussehenden Unternehmungen dieses gefährlichen Nachbars geschildert, und die Gefahr, die der Freyheit den Untergang drohete, auf eine rührende Weise vorgestellt hat. Nach der andern Art verfahren durchgehends die sogenannten ascetischen geistlichen Redner, die, anstatt erst den Verstand zu überzeugen, geradezu das Herz angreifen, und die Leidenschaft in den Gemüthern ihrer Zuhörer dadurch erweken, daß sie das, was sie selbst davon fühlen, auf eine sehr nachdrükliche und ansteckende Weise äussern.

In dem erstern Fall hat die Rede zwar die Form der lehrenden Rede, weil sie unmittelbar auf den Verstand arbeitet. Sie ist aber nicht blos durch ihren Zwek, sondern auch durch die Art der Behandlung und des Tones von der eigentlich lehrenden Rede unterschieden. Bey der lehrenden Rede ist der Zwek völlig erreicht, wenn der Zuhörer am Ende wol unterrichtet, oder völlig überzeuget ist. Hier aber ist der genaueste Unterricht und die gründlichste Ueberzeugung noch nicht hinlänglich; beydes muß mit Rührung verbunden werden, damit die fernere Absicht, nämlich die Erwekung der Leidenschaft, erreicht werde.

Der rührende Redner, der durch den Verstand ans Herz zu kommen sucht, hat mit dem lehrenden das gemein, daß er entweder einen Begriff entwikelt, oder ein Urtheil fällt, oder einen Schluß bestätiget, *) auch muß er, wie dieser, dabey nicht nach der strengen Methode des forschenden Philosophen, sondern nach einer sinnlichern Vernunftlehre verfahren. Er kann sich alles zueignen, was in dem angeführten Ort hierüber ist gesagt worden. Ueber dieses aber hat er noch etwas nöthig, das der blos lehrende Redner nicht braucht, die unmittelbare Anwendung seiner Vorstellungen auf die Leidenschaft, die der Hauptzwek seiner Rede ist. Er muß seinem lehrenden Vortrag die besondere Kraft zu geben wissen, die diese Leidenschaft hervorbringet; da der blos lehrende Redner schon zufrieden ist, wenn seine Lehre überhaupt würksam und sinnlich ist. Dadurch wird die Wahl seiner Gedanken, der Ausdruk derselben, der Ton und der Vortrag viel genauer bestimmt.

Um den Unterschied der drey Arten des lehrenden Vortrages deutlicher zu machen, stelle man sich diesen besondern dreyfachen Fall vor, daß der Philosoph, der lehrende und der rührende Redner einerley Inhalt gewählt haben, als z. B. die Ungerechtigkeit einer gewissen Handlung darzuthun. Hier sucht der Philosoph auf das deutlichste zu zeigen, daß sie das Recht andrer Menschen verletzt, und begnüget sich seinen Zuhörer so weit gebracht zu haben, daß er die Ungerechtigkeit der Sache eingestehen muß, und daß ihm kein Zweifel mehr dabey übrig ist. Ob übrigens diese Wahrheit in dem Gemüth ein Gefühl zurüklasse, oder nicht, darum bekümmert

*) S. lehrende Rede.

mert sich der Philosoph, in so fern er sich genau in seinen Schranken hält, nicht. Die Absicht des Moralisten, der eigentlich der lehrende Redner ist, erstrekt sich weiter; denn er sucht dieser Wahrheit eine würksame Kraft zu geben, und sich seinen Zuhörer so einzuprägen, daß ein dauernder Abscheu gegen eine Handlung dieser Art, in ihm erwekt werde. Der rührende Redner hat eine noch näher bestimmte Absicht; er will Scham oder Zorn erweken; die Leidenschaft soll aus dem Anschauen der ungerechten Handlung entstehen, und stark genug seyn, wenn es auch viel Anstrengung erfoderte, das Unrecht wieder gut zu machen, oder sich demselben kräftig zu widersetzen. Da müssen also die Vorstellungen weit lebhafter seyn, als in dem vorhergehenden Falle.

Hierdurch ist überhaupt die Gattung des rührenden Unterrichts bestimmt. Die Mittel, welche der Redner dazu anwendet, können hier nicht ausführlich beschrieben, sondern nur überhaupt angezeiget werden. Das erste und vornehmste ist, daß er selbst seinen Gegenstand von der Seite, oder in dem Lichte gefaßt habe, wodurch die Leidenschaft in ihm lebhaft erwekt worden. Wenn er selbst von seinem Gegenstand so gerührt ist, wie er seine Zuhörer davon gerührt zu sehen wünschet, so wird es ihm leicht, ihn in der Nähe, mit dem Leben und in dem Lichte zu schildern, die zu der starken Rührung, die er zur Absicht hat, nothwendig ist. Man siehet täglich, wie Freude, Furcht, Verlangen und andere Leidenschaften, selbst in dem Munde sonst unberedter Menschen alle Beschreibungen vergrößern; wie sie den Erzählungen ein Leben, und den Urtheilen das Gepräg der Unfehlbarkeit geben. Also ist der beste Rath, den man dem Redner geben kann, dieser, daß er seine Materie so lange überdenke, sie so von allen Seiten, und in allen Verbindungen mit sittlichen oder politischen Angelegenheiten betrachte, bis er selbst den Gesichtspunkt gefunden hat, der ihn in die Leidenschaft setzt, die er erweken will. Diese wird denn seine Suada, die ihm Gedanken, Ausdruk und Ton, die er sonst vergeblich gesucht hätte, eingiebt.

Hiernächst ist nothwendig, daß er sich die Lage der Sachen nach den besondern Umständen in Rüksicht auf seine Zuhörer, auf deren Charakter und Interesse, so genau bestimmt, als ihm nur möglich ist, vorstelle. Denn dadurch erkennt er, was für eine besondere Wahl er unter den mancherley Vorstellungen, die sein Inhalt ihm darbietet, für jede Gattung der Zuhörer anzustellen habe.

Daß dem rührenden Redner zu der Wahl der Gedanken eine genaue Kenntniß des Menschen, aller Leidenschaften und der Tiefen des Herzens überhaupt nöthig sey, ist zu offenbar, als daß es einer besondern Ausführung bedürfe.

Ueberhaupt erhellet hier, daß die rührende Rede, wenn die Leidenschaft durch Entwiklung des Gegenstandes soll erreicht werden, einen Mann von großen und seltenen Gaben erfodere. Verstand und Herz müssen bey ihm von vorzüglicher Größe, dabey aber mit ausgebreiteter Kenntniß der Menschen und Erfahrung in Geschäfften verbunden seyn. Man trifft deswegen viel angenehme, einschmeichelnde, gefällige Redner an, ehe man auf einen hinreißenden kommt. Die Wärme des Herzens muß bey einem solchen Redner nicht von dem Feuer der bloßen Einbildungskraft, sondern vornehmlich von der Stärke der Vernunft herkommen. Wahrheit und Recht, (das im Grunde auch nichts, als praktische Wahrheit ist) müssen eine so große Kraft auf ihn haben, daß er schon dadurch allein in Lei-

schaftliche Empfindung gesetzt wird. Der kalte Philosoph, der alles auf das genaueste sieht, und der subtile Dialektiker, der die feinesten Schattirungen der Begriffe bemerkt, als ob er durch ein Vergrösserungsglas sähe, schiken sich am wenigsten hiezu: man lernt von ihnen blos genau sehen, nicht empfinden. Der rührende Redner sieht zwar auch richtig, mit einem Blik entdekt er die wahre Beschaffenheit einer Sache ohne Zergliedern und ohne subtiles Forschen, und die Wahrheit giebt seiner Empfindung selbst einen Stoß.

Weniger gehöret zu der rührenden Rede, wo der Redner die Leidenschaft selbst, ohne Entwiklung des Gegenstandes, der sie hervorbringt, äußert. Wenn wir an einem Menschen alle Zeichen eines tiefen Schmerzens sehen, so nehmen wir Theil daran, wenn uns die Ursache seines Leidens auch unbekannt ist. Ist nun ein Redner von der Leidenschaft, die er in andern erweken will, ganz durchdrungen, und hat er eine lebhafte Einbildungskraft den Gegenstand derselben, ohne ihn genau zu schildern, auf verschiedene Seiten zu wenden, wodurch die Leidenschaft immer neue Nahrung bekommt; so braucht er eben nicht sehr methodisch zu verfahren, um das Feuer, das in ihm brennt, auch in andern anzuzünden. Man vergleiche, um diesen Unterschied zu fühlen, die philippischen und catilinarischen Reden des Cicero, die meistens blos Aeusserungen der in dem Redner aufwallenden Leidenschaften sind, mit der, die er gegen die Austheilung der Aeker vor dem Volke gehalten, wo er rührend unterrichtet. Es gehöret unendlich mehr dazu, eine Rede von dieser Art zu verfertigen, als zu einer der ersten Art.

Man hat Beyspiele genug, daß hitzige Köpfe, ohne Verstand und Einsicht, politische und religiöse Schwärmer, durch leidenschaftliche Reden, darin man Verstand, oder Gründlichkeit vergeblich sucht, unglaublich viel ausgerichtet haben. Freylich kommt hier sehr viel auf die Umstände und auf den Charakter der Zuhörer an. Wo die Umstände selbst schon eine Gährung in den Gemüthern verursachet haben, wo die Einbildungskraft bereits erhitzt ist, und wo man es mit einer Versammlung zu thun hat, die gewohnt ist, sich mehr durch sinnliche Eindrüke als durch Vorstellungen der Vernunft leiten zu lassen, da braucht es eben nicht viel, in den Gemüthern das heftigste Feuer anzuzünden. Rührende Reden für solche Gelegenheiten sind nicht mehr als Werke der Kunst anzusehen. Nur da, wo man es mit Männern zu thun hat, die nicht so, wie der Pöbel leicht aufzubringen sind, erfodert auch diese Art wahre Beredsamkeit.

Sie hat aber nur da statt, wo die Gegenstände, die die Leidenschaft hervorbringen sollen, klar genug am Tage liegen, daß der Verstand nicht mehr nöthig hat, über die wahre Beschaffenheit der Sache unterrichtet zu werden, sondern nur die Empfindung stärker zu reizen ist. Da geht der Redner mit seinem Beyspiel dem Zuhörer vor; er äußert auf mancherley Weise das, was er selbst fühlet; er sucht das, was in seinem Gemüthe vorgeht, auf die lebhafteste, rührendste Art an den Tag zu legen. Und hiebey thut nun der Vortrag selbst die größte Würkung. Der Redner muß in Stimm und Gebehrden das, was er empfindet, so lebhaft, als durch die Worte selbst ausdrüken. Alsdann wird er seinen Zwek nicht leicht verfehlen.

Rükkehr.

(Redende Künste.)

Wir wollen diesen Namen einem Kunstgriff geben, wodurch Redner oder

oder Dichter die Zuhörer plözlich auf eine Reyhe vorhergegangener Vorstellungen zurükführen, um alle ihre Kräfte itzt zu einer einzigen Würkung zu vereinigen. Um uns die Bestimmung dieses Begriffes zu erleichtern, wollen wir ohne weitere Erklärung Beyspiele der Rükkehr geben. Das erste nehmen wir aus des Euripides Hekuba. Polymestor, ein ehemaliger Freund dieser Königin, hat die schändlichste aller Thaten begangen, indem er den, ihm zur Sicherheit anvertrauten Sohn der Hekuba, aus der ärgsten Niederträchtigkeit umgebracht hat. Diese That erwekt die Rachgier der Königin; aber itzt ist sie eine Gefangene, nichts mehr als eine Magd des Agamemnons, des Zerstöhrers ihres ganzen Hauses und der glänzenden Glükseligkeit, die sie kürzlich genossen hat. Einen solchen Mann hat Hekuba zur Ausübung ihrer Rache nöthig; sie überwindet sich, einem solchen Feind freundschaftlich zu begegnen. Dieses macht einen vollkommenen Contrast. Damit der Leser ihn in der Hitze nicht unbemerkt lasse, und damit diese beyde einander entgegenstehende Würkungen, der Haß des ehemaligen Freundes und das Zutrauen zu dem verwünschtesten Feind, mit einem Blik an dieselbe Ursache können geheftet werden, läßt der Dichter durch den Chor dasjenige bewürken, was wir die Rükkehr nennen. „Wunderbar sagt er, spielt das Schikſal mit den Menschen, höchst seltsam wird die Noth zum Gesetz. Aus den ärgsten Feinden macht sie Freunde, und Feinde aus denen, die sich liebten.“*) Diese Reflexion bringt uns eine Reyhe vorhergegangener Vorstellungen auf einmal, und gerade zu der Zeit wieder vor die Stirne, da sie zusammengenommen, die größte Würkung thun sollen.

In eben diesem Trauerspiel ist eine sehr schöne Rükkehr ebenfalls durch ein Wort der Chors bewürkt. Nachdem viel sehr traurige Dinge nach und nach vorgestellt worden, sagt der Chor: **Dies alles haben die schönen Augen der Helena gethan!**

Die Wichtigkeit der Rükkehr fällt gleich in die Augen. Denn da sie viel Einzeles schnell vereiniget, so würket alles auf einmal, und eben dadurch werden Empfindungen, Leidenschaften und Bewunderung erwekt.

*) Eurip. Hecuba, vs. 864. f. f.

S.

Sarabande.

(Musik; Tanz.)

Ein kleines Tonstük zum Tanzen. Es ist von ungeradem Takt $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$; fängt mit dem Niederschlag an, und hat zwey Theile, jeden gemeiniglich von acht Takten. Die Bewegung ist langsam, und der Vortrag muß wie in einem ausgezierten Adagio geschehen: übrigens verträgt es alle Gattungen von Noten. Es gehöret zum Charakter der Sarabande, daß sie die Modulation in Töne führe, die der Haupttonart etwas fremd sind; doch muß der Gesang natürlich bleiben. Deswegen erfodert dies Stük schon einen erfahrnen Tonsetzer. Der Ausdruk muß Würde haben, und alles kleine, niedliche muß dabey vermieden werden.

Der Tanz, der spanischen Ursprungs scheinet, ist ernsthafter, als die Minuet, kann also zu den ernsthaften Charakteren, die mit großer Würde, oder mit Majestät verbunden sind, gebraucht werden.

Satire.

(Redende Künste.)

Da die Neuern den Namen der Sache, wovon hier die Rede seyn soll, den Römern abgeborget, seine Bedeutung aber so weit ausgedehnet haben, daß sie etwas unbestimmtes bekommen hat; so werden wir am besten thun, wenn wir erst auf die alte Bedeutung zurüke gehen, und hernach aus derselben den Begriff festsetzen, den wir gegenwärtig durch diesen Namen ausdrüken. Ohne auf die zweifelhafte Etymologie zurüke zu gehen, begnügen wir uns anzumerken, daß die Römer gewissen Gedichten, darin die Thorheiten und Laster einzeler Personen und ganzer Stände scharf, beißend oder spöttisch durchgezogen, und mit einiger Ausführlichkeit in ihr häßliches Licht gesetzt worden, den Namen der Satiren gegeben. Die Satiren des Horaz, Juvenals und Persius sind jederman bekannt, und können hier als Beyspiele der römischen Satire angeführt werden. Die Römer geben sich für die Erfinder dieser Art des Gedichtes aus. †) Da aber die Namen Satyra, Satura oder Satira weit älter sind, als Lucilius, so erhellet daraus, daß Horaz nur von der Form der Satire spricht, die er und seine beyden Nachfolger beybehalten haben. Auch Ennius, Pacuvius, Varro und andre haben Gedichte geschrieben, die den Namen Satiræ trugen, aber von einer andern Art waren. Der ausdrüklichen Zeugnisse, die wir so eben angeführt haben, ungeachtet, halten einige Neuere, die Satire für griechischen Ursprungs. Wem mit einer ausführlichen Untersuchung hierüber

†) Horaz sagt vom Lucilius, — fuerit limatior quam rudis & Græcis intacti carminis auctor, und bezeichnet vermuthlich den Ennius dadurch. Quintilian sagt: Satira quidem tota nostra est. Inst. L. X. c. 1. und Diomedes schreibet davon: Satira est carmen apud Romanos, non quidem apud Græcos, maledicum & ad carpenda hominum vitia, archaæ Comœdiæ|charactere compositum; quale scripserunt Lucilius & Horatius & Persius. Sed olim carmen quod ex variis poematibus constabat Satira dicebatur, quale scripserunt Pacuvius & Ennius. Diom. L. III.

Digitized by Google

über gedient seyn mag, den verweisen wir auf Dreydens Abhandlung von dem Ursprung und Fortgang der Satire. †)

Wir wollen die critische Untersuchung dieser Sache den Gelehrten überlassen, und hier nur einige Beobachtungen beybringen, die uns auf Entdekung der eigentlichen Quelle, aus der dieses Gedicht entspringet, führen werden.

Ich habe bereits anderswo *) erinnert, es sey bey gewissen Festen und Feyerlichkeiten der Griechen und Römer eine alte Gewohnheit gewesen, die Zuschauer mit allerhand Schimpf- und Spottreden zu belustigen. Die Sache selbst scheinet mir etwas so merkwürdiges zu haben, daß sie ein gründliches Nachforschen ihres Ursprunges wol werth wäre. Meine Kenntniß reicht dazu nicht hin; indessen will ich das Wenige, was ich hierüber zu sagen im Stande bin, anführen. Lucian sagt ausdrüklich, daß die Schimpfreden einen Theil der Feyerlichkeiten der Bacchusfeste ausgemacht haben. Es scheinet aber, daß dergleichen bey mehrern Festen vorgekommen seyen. Herodot erzählt, daß bey den Epidauriern an einem gewissen Opferfest der Chor keine Mannspersonen, sondern blos Frauen mit Schimpfwörtern habe anfallen dürfen. **) Hier sehen wir also, daß gewisse Personen, nämlich der Chor, zu erwähnten Schimpf- und Spottreden bestellt gewesen. Es scheinet, daß diesem Chor an gewissen Festen besonders aufgetragen gewesen, das Volk auf mancherley Art zu belustigen. Dieses hat allem Ansehen nach den Ursprung der Comödie veranlasset. Denn wir sehen nicht nur, daß die ältern Comödien des Aristophanes Beschimpfungen bekannter Personen zum Grunde haben; sondern wir finden auch noch in dem Curculio des Plautus die Spuhr der ursprünglichen Art der Comödie darin, daß zwischen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus hervortritt, und den Zuhörern viel schimpfliches vorrükt.

Es ist schwer zu sagen, auf was für eine politische, oder psychologische Veranlassung eine solche Gewohnheit aufgekommen ist; aber wir treffen etwas ähnliches auch bey andern Völkern an. Die saturnischen Verse der alten Römer, und was Horaz fescenniam licentiam nennt; da ebenfalls bey religiösen Freudenfesten schimpfliche Verse gesungen, oder nur hergesagt wurden; die Schimpflieder der Soldaten auf ihren Heerführer, die zu der Feyer des Triumphs gehörten, verrathen eine ähnliche Gewohnheit. Hieher rechnen wir auch die Fastnachtslustbarkeiten der mittlern Zeiten, denn wir treffen dabey Possenreißer an, die jeden, der ihnen in Weg kommt, durch Worte und selbst durch Thaten beschimpften; wovon ich selbst in meiner Kindheit noch Ueberbleibsel gesehen habe. Ich vermuthe so gar, daß dabey etwas gewesen, das mit dem Wagen des Thespis große Aehnlichkeit gehabt. Ein aus jenen Zeiten übrig gebliebenes Wort, das itzt allmählig auch unbekannt wird, führt mich auf diese Vermuthung. In meiner Kindheit nannte man in meinem Vaterland ein lustiges Muthwillentreiben bey Zusammenkünften junger Leute, eine Guggelfuhre, das ist nach der Etymologie des Worts, zum Possenreissen gedungene Narren, die auf einer Karre herumgeführt werden. Bey öffentlichen Kr eges-übungen und auch bey andern Feyerlichkeiten

†) Sie ist in der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freyen Künste, die in Berlin bey Nicolai herausgekommen ist, in dem V Theile, deutsch zu finden.

*) S. Aristophanes; Comödie.

**) Herod. L. V.

lichkeiten ist bis itzt an einigen Orten die sehr alte Gewohnheit geblieben, daß ein bestellter Possenreißer mit einer Guggel oder Narrenkappe auf dem Kopf und einer Harlekinspritsche in der Hand, den Zug begleitet, und die Zuschauer beschimpft, ohne daß es ihm übel genommen wird. Und allem Ansehen nach hat dieser bey Festen bestellte Narr den Harlekin und Hannswurst der Comödien veranlasset.

Ich glaube, daß diese Beobachtungen uns einiges Licht über den Ursprung aller Arten der alten Satire geben. Ein noch völlig rohes, dabey etwas lebhaftes und lustiges Volk, weiß sich bey Freudenfesten kein besseres Vergnügen zu machen, als daß die Witzigsten der Gesellschaft einander durch Anzüglichkeiten, zu einem lustigen Streit auffodern, einander verspotten, und dadurch die ganze Gesellschaft belustigen; die denn dafür sorget, daß kein ernstlicher Streit daraus werde. †) Diese, ganz rohen Menschen gewöhnliche Lustbarkeit herrscht noch bis auf diesen Tag überall, wo das noch rohe Volk Lebhaftigkeit und Muth genug, sich lustig zu machen, behalten hat.

Dieses wäre also die erste roheste Gestalt der Satire, deren Einführung sich weder die Griechen, noch die Römer zueignen können; allem Ansehen nach ist sie allen Völkern des Erdbodens, die nicht zu phlegmatisch sind, gemein. So wie sich nun bey einem Volke die allmählige Verfeinerung der Sitten einfindet, so wird sie auf die Satire, wie auf alles übrige, was zu den Sitten und Gebräuchen gehöret, auch ihren Einfluß haben. Alsdenn entstehen aus dieser ursprünglichen Satire Comödien, oder andre satirische Schauspiele, oder solche satirische Gedichte, dergleichen Pacuvius und Ennius gemacht, oder die Varronische, oder endlich die Horazische Satire, oder andre Arten.

Man ist gegenwärtig gewohnt, alles satirisch zu nennen, was auf Verspottung gewisser Personen, oder gewisser Handlungen, Sitten und Meynungen abzielet.

Man kann also überhaupt sagen, die Satire, in so fern sie als ein Werk des Geschmaks betrachtet wird, sey ein Werk, darin Thorheiten, Laster, Vorurtheile, Mißbräuche und andre der Gesellschaft, darin wir leben, nachtheilige, in einer verkehrten Art zu denken oder zu empfinden gegründete Dinge, auf eine ernsthafte, oder spöttische Weise, aber mit belustigendem Witz und Laune gerüget, und den Menschen zu ihrer Beschämung und in der Absicht sie zu bessern, vorgehalten werden. Wir schließen von der Satire aus die schimpflichen oder spöttischen Anfälle auf einzele Personen, oder Stände, die blos von persönlicher Feindschaft herrühren, und Privatrache zum Grund haben. Wir sehen auch nicht, daß die so genannten Silli der Griechen, die eigentliche Schmäh- und Rachgedichte waren, die beißenden Jamben des Archilochus, *) die Oden des Horaz, darin er eine Canidia, oder andre Personen feindselig anfällt, oder endlich die spöttischen Sinngedichte, wodurch Martial sich an manchem Feind rächet, unter die Satiren wären gezählt worden.

Auch ist hier überhaupt zu erinnern, daß die Satire nicht, wie die meisten andern Werke redender Künste, ihre eigene Form habe. Sie zeiget sich in Gestalt eines Gesprächs, eines Briefes, einer Erzählung, einer Geschichte, einer Epopöe, eines Drama,

†) Sollte nicht die Anmerkung auch hieher gehören, daß das deutsche Wort Schimpf, durch dergleichen Lustbarkeit auch die Bedeutung des Wortes Spaß angenommen hat? Man sagt: im Schimpf und Ernst.

*) S. Archilochus.

ma, und ſo gar eines Liedes. Molieres Tartüffe, des Cervantes Don Quixote, Swifts Mährchen von der Tonne u. ſ. w. ſind wahre Satiren. Indeſſen hat der Gebrauch es eingeführt, daß man den Tartüffe eine Comödie, den Don Quixote einen Roman und andre Satiren nach ihrer Form und nicht nach ihrem Inhalte nennt. Itzt eignet man durchgehends den Namen Satire kleinern ſatiriſchen Stüken zu, die ihrer Form nach zu keiner der gewöhnlichen claſſiſchen Art der Werke des Geſchmaks gehören.

Aber es iſt Zeit, daß wir dieſe Nebenbetrachtungen abbrechen, und den Charakter der Satire näher zu entwikeln ſuchen.

Hier merken wir zuvoderſt an, daß ihr Stoff eine herrſchende Abweichung von Vernunft, Geſchmak, Tugend, von guter Lebensart, oder endlich von anſtändigen Sitten ſey, die zugleich Wichtigkeit genug habe, um öffentlich geruget zu werden, damit die Menſchen dafür verwahret, oder die, welche davon angeſtekt ſind, davon abgebracht werden. Wir fodern, daß dieſe Abweichungen herrſchend ſeyen; dann ein einziges, oder ſelten wiederkommendes Verſehen gegen Vernunft, Geſchmak, Sitten u. ſ. f. wird keinen vernünftigen Menſchen veranlaſſen, eine Satire dagegen zu ſchreiben. Aber ein eingewurzeltes Uebel, oder ein ſolches, das überhand zu nehmen drohet, iſt dieſer Bemühung ſchon werth. Wir würden auch unſern Beyfall nicht gern ſolchen Satiren geben, die Thorheiten, oder Laſter einzeler Menſchen, deren Würkung keinen merklichen Einfluß auf die Geſellſchaft hat, zum Gegenſtand nähmen. Sie dienen zwar zur Beluſtigung und können unter Werken, die blos Scherz und Ergözung zum Zwek haben, und die witzige Köpfe, wie Horaz ſagt, in voller Muße zum Spiel vornehmen, *) mit gehen. Hiezu aber rechnen wir die nicht, die unter einer gewiſſen Gattung Menſchen allgemein gewordene Thorheiten, an einzeln Menſchen durchziehen, von welcher Art Horazens Schwäzer iſt. **) Denn da geht die Satire auf die ganze Gattung, und bekommt dadurch ihre Wichtigkeit. Auch würden wir unter die unbeträchtlichen Satiren die rechnen, deren Inhalt außer der Sphäre der Leſer, für welche man arbeitet, liegt, als Thorheiten des ganz niedrigen Pöbels, der nicht lieſt; oder wenn itzt jemand nach Lucianiſcher Art, auf die griechiſche Götterlehre Satiren ſchreiben wollte. Dieſe und die vorhergehende Art mag man immer Satiren nennen: wir zählen ſie in die Claſſe der blos ſcherzhaften Werke, deren einziger Zwek iſt, zu beluſtigen.

Der Endzwek der Satire iſt dem Uebel, das ſie zum Inhalt gewählt hat, zu ſteuren, es zu verbannen, oder wenigſtens ſich dem weitern Einreißen deſſelben zu widerſetzen, und die Menſchen davon abzuſchreken. Denn Privathaß, oder Groll macht die Satire einigermaaßen zum Pasquill. Vielleicht möchte der Fall hievon auszunehmen ſeyn, da man aus patriotiſcher Feindſchaft gegen große Böſewichte, kein anderes Mittel hat, das Publicum an ihnen zu rächen, als ſie der allgemeinen Verachtung oder dem Spott Preiß zu geben. ***) Aber wir ſprechen hier überhaupt und nicht von ganz einzelen Fällen.

Wegen dieſes Endzweks gehöret alſo die Satire unter die wichtigſten Werke des Geſchmaks, und man würde

*) Cantamus vacui. Od. I. 6. Vacui ſub umbra luſimus. Od. I. 32.

**) Sat. L. I. 9.

***) S. Lächerlich, am Ende des Artikels.

würde ihr sehr unrecht thun, sie blos in die Classe der scherzhaften und belustigenden Werke zu stellen, denen sie unendlich vorzuziehen ist. Die wahre und wohlausgeführte Satire ist ein höchstschätzbares Werk. Jede im Verstand, Geschmak oder dem sittlichen Gefühl herrschende Unordnung, die sich unter einem Volke, oder unter ganzen Ständen ausbreitet, ist ein wichtiges Uebel, oft viel wichtiger, als eine blos vorübergehende Noth, wodurch die Menschen nur eine Zeitlang ihrer Bedürfnisse halber in Kummer und Leiden versetzt werden. Wie wichtig man sich auch immer gewisse, auf das äußerliche Wolseyn eines Volkes abzielende Anstalten vorstellt; so werden wir bey genauerm Nachdenken über menschliche Angelegenheiten allemal finden, daß innere Zerrüttungen, sie herrschen in dem Verstand oder in dem Willen, sehr fürchterliche Uebel sind, die so bald sie eine gewisse Größe und Ausbreitung gewonnen haben, ein ganzes Volk unwiderbringlich ins Verderben stürzen. Gar ofte hat das, was man blos für lächerlich hält, die schwereſten Folgen für ein ganzes Volk gehabt. Diese Wahrheit wird keinem nachdenkenden Beobachter der Menschen bey der Geschichte verschiedener Völker unbemerkt geblieben seyn. Wer demnach ein Volk, oder nur einen Stand in der burgerlichen Gesellschaft, von einer Thorheit, oder irgend einer andern verderblichen Abweichung von dem geraden Weg der Natur und Vernunft, zurüke bringen kann, hat ihm eine sehr wichtige Wohlthat erzeiget. Aber von der Würkung der Satire wird hernach geſprochen werden, wenn wir ihre Art und ihren Charakter näher werden betrachtet haben.

Der Satirenschreiber hat mit dem moralischen Philosophen das gemein, daß er wie dieser, eingerissene, oder einreißende Schaden des sittlichen Menschen zu heilen sucht; aber in den Mitteln sind sie verschieden. Dieser nimmt den ernsthaften, lehrenden, vermahnenden, warnenden Ton an, stellt das Uebel bisweilen nach seinem Ursprung, bisweilen in seiner allgemeinen Beschaffenheit, oft in seinen schädlichen Folgen, aber allezeit unmittelbar in dem Ton des Lehrers, vor Ganz anders verfährt gemeiniglich der Satiriſte. Ihn selbst hat sein Stoff entweder in verdrießliche, oder in spottende, oder blos lustig scheinende Laune gesetzt, und diese theilet er seinem Leſer mit. Das Uebel, welches er angreift, kommt ihm in gewisser Gestalt und Farbe vor, die jene Laune veranlassen; also schimpft, oder spottet, oder lacht er, und beschreibet seinen Gegenstand nach dem, was darin für seine Laune am meisten auffallend ist. Er verfährt dabey, wie jeder Künstler, sinnlich, nimmt statt allgemeiner Vorstellungen besondere; es ist nicht seine Art, die Thorheit, oder das Laster zu entwikeln, sondern er schildert den Thoren und Lasterhaften nach der Absicht, in welcher er die widrigste, oder seltsameſte, oder lächerlichste Gestalt bekommt. Der Satiriker macht sich auch nicht zum Gesetz, sich sehr genau an die Richtigkeit der Zeichnung zu binden, sondern übertreibet auch wol die Sache ein wenig, und giebt ofte eine seiner Laune gemäße Carrikatur, statt der genauen Zeichnung. Dadurch sucht er durch die Laune, in die er seinen Leſer versetzet, ihn über die Ausschweifung, die er schildert, verdrießlich zu machen, oder ihn zu Verspottung und Belachung derselben zu bringen. So unterscheiden sich der Satiriker und der Moraliſt, bey einerley rühmlicher Absicht, durch die Art der Ausführung.

Freylich

Freylich sind sie nicht durchaus, in jeder Aeußerung einzeler Gedanken von einander so verschieden, daß sie gar nie, einer des andern Bahne beträten. Der Satirenschreiber wird bisweilen in einzelen Stellen ein Moralist, und dieser geräth bisweilen in das Fach der Satire. So wenig aber dieser, wenn er auch etwas unwillig wird, sich feindselig zeiget, so wenig nimmt jener den Ton eines väterlichen Lehrers an; auch da, wo er den Thoren belehret, thut er es als ein Zuchtmeister. Die Satire fährt nicht nothwendig in einem Ton durchaus fort; Unwillen, Spott und Lachen wechseln bisweilen darin mit einander ab; doch scheinet es, daß der lachende und spottende Ton ihr vorzüglich eigen sey. Der schicklichste Wahlspruch des Satiristen ist: Ridendo dicere verum. Nur dieses bleibt immer herrschend, daß die Angriffe auf Unverstand, Thorheit und Laster wirklich feindselig seyen, und daß diese in ihrer widrigen, oder lächerlichen oder schimpflichen Gestalt dargestellt werden. Der Satiriker verfährt wie ein Feind, der seinem Widersacher den Tod geschworen hat, und es so genau nicht nimmt, ob er ihm durch einen geraden Angriff, oder durch Fechterstreiche beykomme.

Dieses mag hier hinlänglich seyn, den Charakter der Satire überhaupt zu bestimmen.

Diese Gattung erfodert sowol einen starken Denker, als einen Mann von warmem Gefühle. Großer Verstand und Scharfsinn helfen ihm, jede Abweichung von der Natur genau zu bemerken, und richtig zu beurtheilen; sie heben ihn in die Höhe, von der er die Menschen übersehen, und auf ihren Wegen genau beobachten kann. Sein scharfes Auge entdeket die Folgen der Abweichungen, und ihre Wichtigkeit; er siehet das noch nicht vorhandene Verderben, und widersetzet sich ihm noch zu rechter Zeit. Seine höhern Einsichten setzen ihn im Stande, seinen Mitbürgern die Gefahr, die ihnen droht, und das Uebel, das schon an ihrer Wurzel wie ein Wurm im Verborgenen naget, deutlich vor Augen zu legen; er weiß es gerade in das Licht zu setzen, in welchem es den größten Abscheu, oder den stärksten Unwillen, oder die gewisseste Verachtung, oder Spott und Gelächter erwekt.

Die Wärme des Herzens ist seine Muse, die ihn zu dem nützlichen Kampf ermuntert, und ihn in die Laune setzet, die dem Thoren so schwer wird. Da er Wahrheit, Geschmak und gute Sitten über alles liebet, so wird ihm auch keine Mühe zu schwer, ihre Rechte gegen jeden Angriff zu vertheidigen.

Diese Eigenschaften aber hat er auch mit andern großen Künstlern und Lehrern der Menschen gemein. Ihm besonders eigen aber ist die Gabe der satirischen Laune. Wenn er wie Heraklitus, über die Thorheiten und Verblendung des Menschen zu weinen, oder auch wie Demokritus nur für sich darüber zu lachen geneigt wäre, so würde er nicht als ein Zuchtmeister öffentlich auftreten. Dazu wird nothwendig eine etwas scharfe Galle, oder die Lust laut aufzulachen, erfodert. Der Satiriker muß etwas hitzigen Temperaments seyn, daß er sich von der verdrießlichen oder lächerlichen Laune übernehmen, oder dahin reißen läßt; er muß nicht traurig, sondern bös werden, wo er schwere Verachtungen sieht; er muß von dem Narren nicht zu einer trokenen Verachtung, sondern zum Spott gereizt werden; und das Lächerliche muß nicht blos seinem Verstand ungereimt vorkommen, sondern sich seiner Einbildungskraft in einer wahrhaftig comischen Gestalt darstellen, darüber er sich nicht still ergötzt, sondern laut lustig macht.

Ist

Ist er von solcher Gemüthsart, so wird es ihm zur Lust an der Satire gewiß nicht fehlen, und denn wird ihm auch, wenn er sonst die dem Dichter überhaupt nöthigen Gaben einer lebhaften Schilderung sichtbarer und unsichtbarer Dinge hat, die Ausführung nicht mißlingen. Nur ist ihm vorzüglich der feine Witz nöthig, geistreiche Aehnlichkeiten zu finden, und das, was die Thorheit dadurch, daß sie gewöhnlich ist, von ihrem Lächerlichen verlieret, recht auffallend zu machen, indem es durch völlig ähnliche, aber sehr lächerliche Gegenstände herausgebracht wird.

Bedenket man, daß der wahre Zwek der Satire bey dem Dichter ein warmes Interesse für Wahrheit, Geschmak und Tugend voraussetzet, und auf der andern Seite, daß Lust zum Spott etwas von Verachtung der Menschen und lachende Laune gemeiniglich mit etwas Leichtsinn verbunden sind; so wird man leicht begreifen, daß ein wahrer Satirendichter etwas seltenes seyn müsse. Einige gerathen in würkliche Bosheit, wie Aristophanes und Swifft, andere gerathen in Possen, wie Scarron, und suchen blos uns lustig zu machen. Man wird sich deswegen nicht verwundern, daß unter der Menge guter Dichter nur wenige zur Satire aufgelegt sind.

Aber es ist nun Zeit, daß wir den Nutzen dieser Art näher erwägen. Ich getraue mir nicht zu behaupten, daß Böswichte, Narren und Thoren von einerley Art, gegen die die Satire eigentlich gerichtet ist, sich dadurch bessern lassen, wiewol auch nicht zu läugnen ist, daß mancher von ihnen wenigstens schüchtern gemacht, und in einigen Schranken gehalten werden könne. Die Hauptsache kommt auf die Würkung an, welche man auf den gesunden Theil der Leser machen kann. Ich habe bereits an einem andern Orte, wo ich nicht irre, hinlänglich gezeiget, was für gute Würkung die lachende und spottende Satire haben. *) Von der ernsthaftern züchtigenden Satire, kann man mit Grunde dieselbe Würkung erwarten. Selbst der Böswicht kann nicht leiden, daß er vor den Augen der Welt gepeitscht werde, und mich dünkt, daß nichts schrecklicheres seyn könne, als öffentliche Schande: sie muß, sowol für den, der sie leidet, als für den, den sie warnet, wenn er nicht völlig aller Empfindung der Ehre beraubet ist, von sehr starker Würkung seyn. Würde man also zu viel sagen, wenn man den wahren Satiriker, der dem Endzwek der Satire Genüge leistet, für ein Geschenk des Himmels ausgäbe, womit einer ganzen Nation höchstwichtige Dienste geleistet werden? Ich sehe sie als Wächter an, die ihre Mitbürger für jeder sittlichen Gefahr auf das Nachdrüklichste warnen, und als öffentliche Streiter, die sich jedem eingerissenen Uebel auf die würksameste Weise wiedersetzen. Sie vermögen mehr, als äußerliche Gewalt, die nur den Ausbruch des Uebels auf eine Zeitlang hemmet, aber die Wurzel desselben nicht abschneidet. Es wäre wol möglich, Erfahrungen darüber anzuführen; aber dieses ist für uns zu weitläuftig.

Ich getraue mir deswegen zu behaupten, daß die Satire wol eine besondere Aufmerksamkeit von Seite der gesetzgebenden Macht, in jedem Staat verdiente. So wie die Selbstrache, in Fällen, wo die Gesetze Genugthuung verschaffen, und das Pasquill, das in Privatfeindschaft gegründet ist, nothwendig in jedem ordentlichen Staat verbothen sind, so sollte auf der andern Seite der redliche Satiriker von den Gesetzen geschuzt werden.

Freylich

*) S. Lächerlich S. 106. f. f.

Freylich würden ihr Schranken zu setzen seyn, die ihrem Mißbrauch zuvorkämen. Gemeine Schwachheiten, Vergehungen und Beleidigungen, die aus Uebereilung geschehen, alles vorübergehende Schlummern, das keine wichtige Folgen hat, verdienet Nachsicht und freundschaftliche Erinnerung; und alles Böse, das durch Zuflucht zu den Gesetzen kann gehemmt werden, ist von der Satire ausgeschlossen. Die persönliche Satire würde große Einschränkung erfodern. Niemand, als der aus Bosheit öffentlich sündiget, oder dessen Vergehungen seines Ansehens halber von schädlichen Folgen sind, sollte in Satiren genennt, oder offenbar bezeichnet werden. †)

Allein wir können uns hier nicht in den ausführlichen Vorschlag zu einer Gesetzgebung für die Satire einlassen. Ich wollte nur erinnern, daß sie nützlich wäre, zugleich aber, daß sie große Vorsichtigkeit erfoderte. Auch möchte es nicht ganz ohne Nutzen seyn, denen, die sich unter uns öffentlich als Richter und Beurtheiler dessen, was im Reiche der Wissenschaften und des Geschmaks vorgeht, einige Grundmaximen in Absicht auf die satirischen Züchtigungen, die sie bisweilen vornehmen, zur Ueberlegung anheimzustellen. Doch es scheinet, daß man den Mißbrauch eingesehen habe. Es ist an unsern guten periodischen Schriften, worin die neuesten Schriftsteller mit republicanischer Freyheit beurtheilt werden, über diesen Punkt wenig mehr zu erinnern, nachdem die scharfsinnigen Kunstrichter von dem ehemaligen Aristophanischen Muthwillen, auf eine bescheidene Beurtheilung zurüke gekommen sind. Einzele hitzige Köpfe, die sich dadurch ein Ansehen zu geben glauben, daß sie mit Muthwillen schimpfen und spotten, wo sie höchstens ihre Meynung mit Bescheidenheit und einiger Furchtsamkeit sagen sollten, muß man ihrem Sinn überlassen, bis sie von selbst verständiger werden.

Wenn man sagt, daß die Satire bey den Römern aufgekommen sey, so muß man es nur von der besondern Art verstehen, welche die Satire in einem kleinen Gedichte, das eine moralische, bald lehrende, bald strafende Rede über die Sitten der Menschen in Versen ist, behandelt. Denn Aristophanes war unstreitig ein Satiriker. Die sehr verdorbenen Sitten der Römer unter den Cäsaren haben drey fürtreffliche Dichter in dieser Gattung hervorgebracht. Horaz ist mehr zum Lachen über Thorheiten, als zu ernsthaftern Angriffen der verderblichen Laster geneigt; Juvenalis ist strenger, zieht schärfer auf die verderbliche Unsittlichkeit seiner Zeit los, und weiß sowol Unwillen, als Spott und Lachen zu erwe-

†) Es kommt bey der Personalsatire sehr viel auf den Charakter der Nation an, und hier verdienet angemerkt zu werden, daß bey den Griechen und Römern persönliche Anzüglichkeiten ungerochen dahingiengen, die gegenwärtig in den meisten Europäischen Ländern tödtliche Feindschaft verursachen würden. Es möchte der Mühe wol werth seyn, den Gründen eines so merklichen Unterschieds zwischen jenen alten und den heutigen Sitten nachzuspühren. Verräth die gar zu große Empfindlichkeit für jeden Tadel nicht etwas Kleines in der Gemüthsart? Mir kommt es so vor, denn es scheinet, daß ein gesetzter Mann um so viel weniger den Tadel empfinde, je mehr er sich selbst fühlet, und je mehr Freyheit er sich selbst nimmt, nach seiner eigenen Art zu handeln, ohne sich daran zu kehren, wie andre verfahren. Die allzugroße Empfindlichkeit scheinet etwas kleinstädtisches zu haben; und die Erfahrung lehret, daß in kleinen Orten, wo die Gemüths- und Lebensart enge eingeschränkt ist, heftige Feindschaften über Kleinigkeiten entstehen, die unter Personen, die einen größern Kreis übersehen, kaum scheele Mienen würden veranlasset haben.

weken. Persius fällt schon etwas ins Weinerliche, straft und lehret mit stoischem Ernst.

Ich habe nicht Lust, diesen Artikel mit Anführung und Beurtheilung aller satirischer Dichter der neuern Zeiten zu verlängern. Wer sie nicht kennet, mag den sechsten Theil der Briefe zur Bildung des Geschmaks an einen jungen Herrn von Stande, darüber nachlesen. Wir sind in diesem Stüke etwas hinter den andern gelehrten europäischen Nationen zurüke. Von unsern Dichtern sind Caniz und Haller die einzigen, die sich in der römischen Satire hervorgethan haben. Liscov, Rost und Rabener vornehmlich der erste, haben wahre satirische Talente gezeigt. Aber sie haben sich meistentheils an Thorheiten von niedriger Gattung gehalten. Wäre Liscov dreyßig Jahre später aufgetreten, so würde er, allem Ansehen nach, dem guten Geschmak durch seine Satire weit wichtigere Dienste geleistet haben. Vielleicht erweket ein guter Genius auch unter uns bald einige satirische Köpfe, die der Nation ihre wichtigere Thorheiten, Vorurtheile und unsittliche Arten zu handeln auf eine kräftig beschämende Weise vorhalten werden. An einzelen Spuhren, daß in Deutschland Köpfe, die der Sache gewachsen wären, bereits vorhanden sind, fehlet es nicht.

Satyrisches Drama.

Dieses war bey den Griechen eine Art des Nachspieles, das entweder zwischen zwey Trauerspielen, oder nach denselben aufgeführt worden. Der Charakter desselben war, daß es eine bekannte Handlung eines Helden, zwar ernsthaft, aber mit Scherz untermischt, in einem aufgewekten Vortrag vorstellte. Dieses Drama hatte einen Chor, wie das Trauerspiel, der aber allezeit aus Satyren bestund. Sowol der Inhalt, als die Ausführung zielte auf etwas lustiges ab. Die Scene war allemal auf freyem Feld, oder in Wäldern, nahe an den Hölen der Satyren. Satyricæ Scenæ, (saat Vitruvius) ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquis agrestibus rebus in topiarii operis speciem deformatis, *) und so waren auch die Tänze, wie alles übrige dem muthwilligen und wollüstigen Charakter der Satyren angemessen.

Wie ausgelassen dieses Schauspiel gewesen sey, läßt sich aus dem Cyclops des Euripides, dem einzigen satyrischen Drama, das übrig geblieben ist, abnehmen; da dieser socratische sonst so weise und so ernsthafte Dichter seinen Satyren viel wollüstige Reden, und so gar Zoten in den Mund legt, welches er gewiß aus Nothwendigkeit, dem Charakter dieser Spiele gemäß und nicht seinem eigenen Geschmak zufolge gethan hat.

Es ist wahrscheinlich, daß dieses Drama das allerälteste in Griechenland gewesen ist, und es könnte wol seyn, daß die andern, nämlich die Tragödie und Comödie, ihren Ursprung daher genommen hatten, und daß es seinem Ursprung nach eine Herbstlustbarkeit, nach Einsammlung des Weines gewesen. Aus diesem Grunde mag es nachher als ein Anhang bey Trauerspielen seyn beybehalten worden. Denn insgemein mußte ein Dichter, wenn er ein oder mehrere Trauerspiele aufführen ließe, auch ein satyrisches Drama dazu geben. Ausführlichere Nachricht von diesem Lustspiel findet man in einer eigenen Abhandlung, welche Is. Casaubon davon geschrieben hat. **)

Die

*) lib. V. c. 8.

**) Is. Casauboni de Satyrica Græcorum poesi et Romanorum satyra, libri II. Paris 1605. 8.

Die Römer hatten auch eine Art satyrischer Lustspiele, die aber von den Griechischen gänzlich unterschieden waren. Die wenigen Spuhren, welche man von ihrer Beschaffenheit hat, kann man in dem angezogenen Werk des Casaubons finden. Wir bemerken nur dieses einzige, daß aus den wenigen Nachrichten der römischen Scribenten zu erhellen scheinet, daß dieses Schauspiel bey den Römern wie eine Art der Fastnachtslustbarkeit gewesen, da die spielenden Personen einander durchgezogen, ohne daß in diesem Spiel eine würkliche Fabel oder Handlung zum Grunde gelegt worden. Livius (Andronicus) post aliquot annos ab satiris ausus est primus argumento fabulam serere. *) Mit diesem kommt überein, was Val. Maximus sagt: A satiris primus omnium poeta Livius ad fabularum argumenta spectantium animos transtulit.

Nachher ist aber von den Römern der Name der Satire einer Art des Gedichts gegeben worden, wovon im vorhergehenden Artikel gehandelt worden.

Säule.

(Baukunst.)

Ohne Zweifel hat die älteste Art zu bauen den Gebrauch der Säulen eingeführt. Allem Ansehen nach bestunden die ältesten Gebäude blos aus etlichen in die Runde oder in ein Viereck herumgesetzten Stämmen von Bäumen, über welche man ein Dach gemacht hat. Also waren die ältesten Säulen Stämme der Bäume; und von diesen haben hernach die Säulen sowol die Verjüngung, als auch die Verhältnisse der Dike zu der Höhe bekommen. Der Gemächlichkeit halber, haben die ersten, noch von keiner Kunst unterrichteten Baumeister, eben nicht die dikesten Bäume zu Unterstützung ihres Daches ausgesucht. Bäume von einem Fuß dik, waren ihnen mehr als hinlänglich, und das Dach über diese Stämme ist ohne Zweifel nur so hoch gewesen, als der Arm, um es zu setzen, reichen konnte; sechs bis sieben Fuß. Daher nachgehends das älteste Verhältniß der Säulenhöhe zur Dike, wie 5 bis 6 zu 1 entstanden ist. *) Nur die gothischen Baumeister, die einen Geschmak am übertriebenen und erstaunlichen hatten, haben hernach dieses Verhältniß geändert und die Höhe der Säulen vier und noch mehrmal gröser genommen, als andre der Natur näher folgende Völker gethan haben.

Der überlegte Geschmak hat der Säule Theile gegeben, die sie anfänglich nicht hatte: einen Kopf (Knauff, Capiteel) und einen Fuß. Vielleicht ist aber auch dieser Theile Ursprung mehr in dem Zufall, als in dem Geschmak gegründet. Der Knauff ist älter, als der Fuß. Vermuthlich sind die Baumstämme in die Erde eingegraben worden; oben aber war ein Brett nöthig, damit der Unterbalken fester auf der Säule aufläge. Man findet deshalb an ganz alten griechischen Gebäuden wol einen Knauff, aber keinen Säulenfuß. Aber der Geschmak hat beyde nothwendig gemacht; denn ohne diese Theile ist man ungewiß, ob man eine ganze Säule, oder nur einen Theil davon sehe. Der Geschmak fodert schlechterdings, daß das Schöne ein Ganzes ausmache: dieses aber muß ausgezeichnete Schranken haben. **) Eine Säule ohne Fuß könnte

*) T. Liv. L. VII. c. 2.

*) An einem sehr alten Tempel in Corinth waren die dorischen Säulen so kurz, daß sie nicht völlig viermal höher, als dik waren. S. Le plus beaux Monumens de la Grèce par Mr. le Roy. Part. II. p. 6.

**) S. Ganz.

für einen verschütteten, oder in die Erde gesunkenen Theil des Gebäudes angesehen werden, und ohne Capiteel, würde man nicht gewiß seyn, ob das Gebälke nur darauf ruhet, oder wie in einen Zapfen eingestekt wäre. Also gehören der Fuß und das Capiteel als ganz wesentliche Theile zur Säule.

Der Hauptheil der Säule ist der Stamm oder Schaft,*) der sich deswegen so auszeichnen muß, so daß die beyden andern Theile gegen ihn in keine Betrachtung kommen und nur als seine beyden Enden erscheinen. Durchgehends ist der Fuß die halbe Stammdike hoch, das Capiteel oder der Knauff aber ist etwas und bis zweymal höher, als der Fuß. Die genaueren Verhältnisse zeigen wir in andern Artikeln an.

Die Art der Säule wird vornehmlich durch die Verhältnisse, und die Form des Knauffes bestimmt. Von allen Arten, die eingeführt worden, haben sich nur die erhalten, welche die Griechen, die Tuscier und die Römer eingeführt haben, und sind an der Zahl fünf. Vielerley Arten egyptischer und syrischer Säulen, auch einige, welche die gothischen Baumeister eingeführt, nebst einigen Einfällen neuerer Baumeister, sind entweder ganz in Verachtung gerathen, oder doch nicht durchgehends angenommen. Und es ist um so viel weniger nöthig, mehrere Arten einzuführen, da die erwähnten fünf Arten hinlängliche Mannichfaltigkeit geben.

Die schlechteste und ungezierteste Säule, die der rohen Natur am nächsten kommt, ist die toscanische. Ihr Fuß besteht aus drey schlechten Gliedern, der Knauff hat ebenfalls nur wenige einfache Glieder und ist mit einer ganz schlechten Platte bedekt. Der Stamm ist siebenmal höher, als er unten dik ist. Nächst dieser folget die dorische Säule, die einen zierlichen und aus mancherley Gliedern bestehenden Fuß und Knauff hat, sonst aber nach denselben Verhältnissen gemacht ist. Die jonische Säule hat einen schon künstlicher verzierten Knauff, und ist durch die großen Voluten oder Schneken desselben kennbar. Die römische Säule hat ihrem höhern Knauff, außer den jonischen Voluten, noch Laubwerk gegeben und ist überhaupt höher; die corinthische, als die zierlichste und feineste, hat einen mit schön ausgezakten Akanthusblättern und vielen kleinen Schnörkeln ausgezierten Knauff und dabey ein feines und schlankes Ansehn.

Der älteste Gebrauch der Säulen war vermuthlich bey offenen Gebäuden, deren Dach nothwendig durch Säulen oder Pfeiler mußte unterstützt werden, welches bey verschlossenen Gebäuden nicht nöthig ist, wo alles auf den Mauern ruhet. Hiernächst wurden sie zu Unterstützung solcher Theile, die weit über die Mauer hervorspringen, gebraucht; daher die Säulenlauben ihren Ursprung haben, die bey allen prächtigen Gebäuden der Griechen und hernach auch der Römer angebracht wurden.

Bey den Tempeln der Griechen waren die Säulen unentbehrlich, weil diese Gebäude allemal so angelegt wurden, daß eine, oder mehrere der Außenseiten derselben, mit einem Vordache versehen waren, welches durch Säulen getragen wurde. Vitruvius bestimmt die Bauarten der alten Tempel hernach.*) Die Tempel, welche nur an der Vorderseite eine mit einem Vordach bedekte Vorhalle (Porticus) hatten, welches die älteste Art zu seyn scheinet, wurden Prostyli genennt, und bekamen, nach der Anzahl der Säulen an der Vorhalle, noch ihre besondere Namen,

*) S. Schaft.

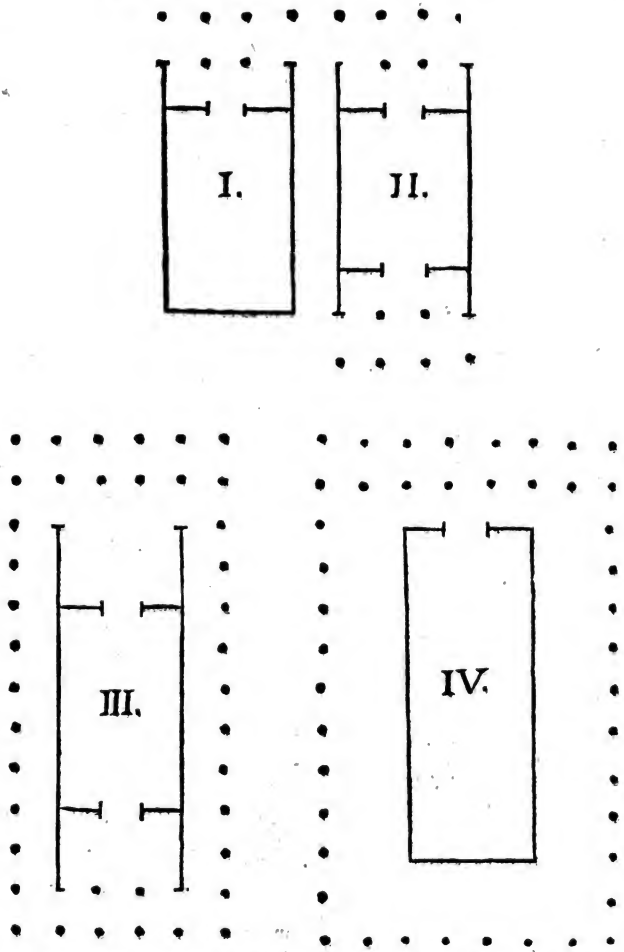
*) L. III. c. 1.

Digitized by Google

men, als z. B. Proſtylos tetraſtylos, und Proſtylos hexaſtylos, waren die Namen der Tempel, deren einzige Vorhalle vier oder ſechs Säulen hatte. Wenn auch die hintere Seite des Tempels einen Eingang mit einer Vorhalle hatte, ſo wurde er Amphiproſtylos genannt. Die dritte Gattung machten die Tempel, die auf allen vier Seiten mit Säulen umgeben waren, die ein um das ganze Gebäude herrſchendes Vordach unterſtützten, ſo daß ein bedeckter Spaziergang, oder eine Säulenlaube um den ganzen Tempel herumgieng. Dieſe Gattung bekam nach der Anzahl und Stellung der Säulen wieder beſondere Namen. Ueberhaupt paſſet der Name Periſtylium auf eine ſolche Anordnung. Diejenigen, die ſechs Säulen an der vorderen, und eben ſo viel an der hinteren Seite hatten, an den beyden andern aber eilfe, (die beyden Ekſäulen, die auch zur Vorder- und Hinterſeite gehörten, mitgerechnet) wurden Peripteri genannt. In dieſen ſtunden die Säulen ſo weit aus einander, als ſie von den Mauern des Tempels abſtunden; folglich war die Säulenweite auch das Maaß der Breite der Laube. Wenn aber die Vorder- und Hinterſeite acht, und die längern Nebenſeiten funfzehn, oder ſiebzehn Säulen hatten, der Tempel aber nur ſo breit war, als die Länge von drey Säulenweiten, ſo daß die Laube an den längern Seiten zwey Säulenweiten breit wurde, ſo gab man ihm den Namen Pſeudodipteros. Die Erfindung dieſer Anordnung ſchreibt Vitruvius dem Hermogenes zu. Das Weſentliche derſelben beſteht darin, daß die Säulenlauben an den beyden langen Seiten des Pſeudodipteros bey gleich enger Säulenweite noch einmal ſo breit werden.

Wollte man noch größere Pracht anbringen, ſetzte man zwey Reyhen Säulen um den ganzen Tempel herum. Dieſe wurden Dipteros genennt; und ſo war der Tempel der Diana zu Epheſus, den nach des Vitruvius Bericht, der Baumeiſter Cteſiphon angegeben hat. Wenn ein ſolcher Tempel, auch innerhalb ſeiner Mauern ringsherum eine Säulenlaube von doppelt übereinanderſtehenden Säulen hatte, ſo daß der innerſte Hauptraum, dem man auch itzt in unſern Kirchen den Namen des Schiffes giebt, ohne Dach blieb, ſo kam ihm der Name Dipteros Hypæthros, oder ſchlechthin Hypæthros zu, welches ſo viel bedeutet, als ohne Dach. Denn da waren blos die Säulenlauben bedekt. Von dieſer Art war der Tempel des Olympiſchen Jupiters in Athen. Dieſes giebt uns überhaupt einen Begriff von dem Gebrauch, den die Griechen von den Säulen gemacht haben. Sie ſtellten ſie immer frey zu Unterſtützung eines Vordaches. Dem in der Baukunſt der Alten unerfahrnen Leſer einigen Begriff von der Bauart der griechiſchen Tempel und der Anwendung der Säulen zu geben, füge ich hier folgende Grundriſſe bey. Wobey zu merken, das die Punkte die Stellen der Säulen, die Striche aber die Mauern vorſtellen. I. Iſt ein Tempel, der Proſtylos genennt wurde. II. ein Amphiproſtylos. III. ein Peripteros. IV. ein Pſeudodipteros. Wenn bey dieſem zwiſchen den Mauern und der äußerſten Reyhe Säulen, noch eine Reyhe ſtünde, ſo wie vorne beym Eingange; ſo wäre es ein Dipteros.

*) S. die IV Figur.



Die neuern Baumeister haben den Gebrauch der Säulen als bloße Zierrathen eingeführt; sie tragen ofte nichts, sondern haben nur den Schein, als trügen sie ein Gebälke. Man vermauert sie, so daß sie nur um die Hälfte ihrer Dike über die Mauern vorstehen. Die Säulen auf diese Art anzubringen, ist ein Mißbrauch den der gute Geschmak niemals rechtfertigen wird. Eben so wenig hat der richtige Geschmak der Gri-

Digitized by Google

Griechen Bogen oder Gewölber auf Säulen gestellt, wie die Römer in den spätern Zeiten und auch die Neuern gethan haben. Die Säule ist ein Körper, der seiner Natur nach nicht so feste steht, daß er nicht leichte könnte umgestoßen werden, wenn er von oben einen Stoß bekommt. Er steht nur feste, wenn der Druk der Last, welche er trägt, bleyrecht auf dem Knauff gerichtet ist. Ein mit beyden Enden auf dem Knauff ruhender Bogen, drükt, oder scheinet immer etwas auf die Seite zu drüken, und macht in der Baukunst eine wesentliche Unschiklichkeit. Eine Reyhe Säulen bekommt ihre Festigkeit von dem darübergelegten Gebälke; daher sollte es natürlicher Weise eine allgemeine Regel der Baukunst seyn, keine Säulen anzubringen, als wo sie ein Gebälke zu tragen haben. Es ist auch sehr zu zweifeln, daß der richtige Geschmak der Griechen ganz freystehende Säulen, als Monumente, wie **Trajans Säule** in Rom, würde gut geheißen haben. Zu solchem Behuf würden die Griechen vermuthlich den ägyptischen **Obelisk**us vorgezogen haben.

Gewundene oder schnekenförmig ausgedrehte Säulen sind ein Einfall des verdorbenen Geschmaks, und es ist ein bloßes Mährchen, daß die gewundenen Säulen in der Peterskirch in Rom aus dem ehemaligen Tempel von Jerusalem herrühren. Vignola hat die Zeichnung derselben gelehrt, und damit sich eine sehr unnüze Mühe gegeben. Verschiedene Formen der ältesten noch sehr rohen Säulen, hat Pokok im I Theile seiner Beschreibung der Morgenländer abgezeichnet.

Säulenlaube.

(Baukunst.)

Wird sonst auch mit dem italiänischen vom Lateinischen abstammenden Wort **Portico** bezeichnet. Im allgemeinesten Sinn bedeutet es einen offenen von oben bedekten Gang zwischen zwey Reyhen Säulen, oder zwischen einer Mauer, und einer Reyhe Säulen. Die Griechen und nach ihnen die Römer hielten sehr viel auf solche Säulenlauben, und verwendeten erstaunliche Summen darauf. Im vorhergehenden Artikel ist gezeiget worden, wie sie dieselben um ihre Tempel herumgeführt haben. Aber auch andere öffentliche Gebäude, die Theater und Amphitheater, die sogenannten Basilicä, und andere große Gebäude hatten Säulenlauben. Auch wurden gewisse öffentliche Plätze, die zu Spaziergängen, Zusammenkünften, Spielen bestimmt waren, mit Mauern umgeben, um welche hernach, wie um die Tempel noch Säulen gesetzt wurden, die also Säulenlauben um die Mauern herummachten. Bey diesen war, wie man beym Vitruvius sieht, insgemein über die untern Säulen noch eine Reyhe gesetzt, und diese machte über den Säulengängen eine offene Gallerie, oder es wurden auch verschiedene kleinere und größere Zimmer in diesem zweyten Geschoß zu öffentlichem Gebrauche gebaut. In Rom waren die Fora oder Marktplätze mit Säulenlauben umgeben, und sowol unten neben den Säulenlauben, als oben an den Gallerien, waren die Contore der Wechsler, der öffentlichen Einnehmer, und wol auch Kramläden. Endlich hatten auch die großen Wohnhäuser, um die Höfe herum, ihre Säulenlauben nach Art der sogenannten Kreuzgänge der Clöster. *)

Hieraus ist abzunehmen, daß bey den Alten die Säulenlauben, die gegenwärtig außer Italien so selten gesehen werden, unter die größten und vornehmsten Werke der Baukunst

*) S. Kreuzgang.

gehörten. Die prächtigsten unsrer itzigen Städte, müßten einem Athenienser aus den Zeiten des Perikles, oder einem Römer aus den Zeiten der Cäsare etwas ärmlich vorkommen, da er fast nirgend Säulenlauben anträfe, von denen die alten Städte in Griechenland und Italien ihre größte Zierde erhielten. Gar oft wurden die Mauern der Säulenlauben mit Gemählden gezieret, wovon das Beyspiel der Säulenlaube, oder Stoa in Athen, die Pöcile genennt wurde, jederman bekannt ist.

Die öffentlichen Säulenlauben dienten also zu Spaziergängen und Zusammenkünften, sowol müßiger als beschäfftigter Bürger; so wie etwa gegenwärtig in Handlungsplätzen, die sogenannten Börsen der Kaufleute. Vitruvius will, daß bey jedem Theater eine Säulenlaube gebaut werde, dahin sich die Zuschauer bey etwa einfallendem Regen von ihren offenen Bänken ins Trokene begeben können. Ueberhaupt schiket sich diese Bauart zu allen öffentlichen Gebäuden, wo sich Geschäffte halber sehr viel Menschen versammeln, von denen nur wenige auf einmal in dem Innern derselben ihre Geschäffte verrichten, da inzwischen die andern draußen warten müssen; folglich zu Gerichtshöfen, Zoll- Accis- und andern öffentlichen Häusern, wo die Gefälle des Staats eingenommen werden. Die Alten, die ohnedem sich mehr auf öffentlichen Plätzen, als in ihren Häusern aufhielten, verschafften sich also durch solche Säulenlauben die Bequemlichkeit bey mancherley Geschafften zugleich einen angenehmen Spaziergang zu genießen. Sie fielen um so viel natürlicher auf dergleichen Bauart, da es bey ihnen gewöhnlich war, daß sehr vielerley Geschäffte, die man itzt durch Bediente und andre gedungene Personen an öffentlichen Orten verrichten läßt, damals von den Herren selbst verrichtet wurden.

Gegenwärtig ist der Gebrauch der Säulenlauben fast ganz abgekommen. Nur in Italien findet man noch Paläste, an denen eine, oder mehrere Außenseiten unten mit Säulenlauben versehen sind, über welche an dem ersten Geschoß offene Gallerien, und sogenannte Loggie angebracht worden. Die prächtigste Säulenlaube der neuern Zeit ist die, welche den Vorhof der St. Peterskirche in Rom einschließt. *)

Säulenstellung; Säulenweite.

(Baukunst.)

Die Weite, in welcher man die Säulen auseinandersetzet, diese Weite aber wird von der Mitte oder den Axen der Säulen gerechnet. Vitruvius lehret, daß bey den Alten fünferley Säulenweiten gebräuchlich gewesen. Die geringste war von fünf Modeln, so daß der offene Raum zwischen den Schaften der Säulen anderthalb Säulendike, oder drey Modeln war. †) Diese Art nennten sie **Dikſäulicht** (pycnostylum). In der zweyten Art war die Säulenweite von sechs Modeln (Systylon) **nahesäulig**. In der dritten Art, die für die schönste gehalten wurde, und daher Eustylon hieß, war die Weite von $6\frac{1}{2}$ Modeln; in der vierten (diastylon) war sie von 8, und in der fünften (areostylon) von 9 Modeln. Die Säulen noch weiter auseinander zu setzen, geht aus zwey Gründen nicht wol an. Erstlich; weil das Gebälk zwischen den Säulen sich eindrüken

*) S. Kirche.

†) Man muß hier das Wort Model in dem Sinne nehmen, den wir im Artikel darüber bestimmt haben, und nicht, wie es Vitruvius nimmt.

Digitized by Google

drüken könnte, und hernach; weil so weit aus einanderstehende Säulen dem Gebäude ein gar zu mageres und armes Ansehen gäbe. Der griechische Baumeister Hermogenes, der diese Säulenweiten bestimmt hat, gab auch dafür eigene Verhältnisse der Höhen der Säulen. Für die dikſäulige Stellung gab er der Säule 20 Model; für die weitſäulige von 9 Modeln gab er den Säulen 16 Modelhöhen, und machte sie folglich diker. Dieses scheinet, ob es gleich gegenwärtig nicht mehr beobachtet wird, der Natur der Sache gemäßer, als daß bey einerley Höhe, die weit und enge stehenden Säulen gleich dik seyen.

Bey großen Säulenweiten hat man bisweilen den Unterbalken von Metall gemacht. Die Kunst, die Steine so zu hauen, daß ein langer Unterbalken aus Stüken kann zusammengesetzt werden, die sich selbst, wie die Steine eines Bogens tragen, war den Alten nicht bekannt. Daher setzten sie bisweilen ihre Säulen zu nahe zusammen. Vitruvius sagt, daß die Säulen um ihre Tempel bisweilen so nahe an einander gestanden, daß die Damen, die sich an der Hand faßten, sich haben trennen müssen, um zwischen den Säulen durchzugehen.

Das Wichtigste, worauf man bey Säulenstellungen zu sehen hat, ist das Verhältniß der Säulenweite zu der Eintheilung der Tryglyphen der dorischen Ordnung *) und der Sparrenköpfen oder Zahnschnitte in den Ordnungen, wo solche angebracht werden. Denn es ist nothwendig, daß allemal die Mitte eines solchen Gliedes auf die Mitte einer Säule treffe. Um dieses zu erhalten, muß die Säulenweite so beschaffen seyn, daß sie, wenn die Weite zweyer Sparrenköpfe, oder Zahnschnitte für die Einheit des Maaßes angenommen wird, eine gerade Zahl solcher Einheiten enthalte. Das ist, daß die Säulenweite 2, 4, 6, 8 ꝛc. solcher Einheiten ausmache. Man hat demnach hiebey folgendermaaßen zu verfahren.

Durch die festgesetzte Höhe des Gebäudes, oder eines Geschosses, wird die Höhe der Säule bestimmt, durch diese die Höhe des Gebälkes.*) Von der Höhe des Gebälkes aber hängt die Breite und Weite der Dreyschlitze, Sparrenköpfe und Zahnschnitte ab. Diese wird demnach durch die angenommene Höhe des Gebäudes bestimmt. Man nehme alsd die Weite aus der Mitte eines Dreyschlitzes, Sparrenkopfs oder Zahnschnitts zum nächsten, als die Unität an, und suche eine Säulenweite, die, nach dieser Unität gemessen, sich durch eine gerade Zahl theilen lasse.

In der jonischen, der römischen und der corinthischen Ordnung ist die Weite aus der Mitte eines Sparrenkopfs, zum andern 1 Model. Alsd paßt sich jede Säulenweite, von einer geraden Anzahl von Modeln dazu. In denselben Ordnungen ist die Weite der Zahnschnitte 5 Minuten, oder $\frac{1}{6}$ des Models; folglich können alle oben erwähnte Säulenweiten dazu gewählt werden, ausgenommen die, welche Eustylon genennt wurde; weil sie von $6\frac{1}{2}$ Modeln, folglich 39 Zahnschnitten ist. Die größte Schwierigkeit in Festsetzung der Säulenweite findet sich in der dorischen Ordnung. Wir haben deswegen besonders davon gehandelt. **)

Es sind aber bey Anordnung der Säulenstellung vier Hauptfälle zu betrachten.

1. Wo man freye Säulen ohne Postamente hat. Für diesen Fall will Goldmann die Weite $\frac{1}{4}$ der ganzen Höhe der Ordnung haben.

*) S. Dreyschlitz.

**) S. Dreyschlitz.

Digitized by Google

2. Wo freye Säulen, aber mit Postamenten sind.

3. An Pfeilern stehende Säulen ohne Postamente.

4. Dergleichen mit Postamenten. Wie diese Fälle zu behandeln sind, kann aus dem besondern Fall, den wir im Artikel Bogenstellung betrachtet haben, abgenommen werden.

An den Hauptseiten, in deren Mitte ein Eingang in das Gebäude ist, haben die Alten die mittlere Säulenweite, in welche die Thür fällt, bisweilen etwas größer genommen, als die übrigen. Allein dieses ist verschiedenen verdrießlichen Berechnungen unterworfen. Goldmann rathet deswegen ohne Ausnahme, die mittlere Säulenweite doppelt so groß zu nehmen, als die andern. Dadurch werden alle Rechnungen vermieden. Allein dieses unterbricht die edle Einfalt der Gebäude. Rathsamer scheint es, alle Säulenweiten gleich zu machen, ohne der in der Mitte etwas besonders zu geben.

Säulenstuhl.

(Baukunst.)

Ein kurzer viereckigter Pfeiler, auf welchen die Säule gestellt wird, um die ganze Ordnung ohne Verdikung der Säule höher zu machen. Die Alten setzten in den guten Zeiten der Baukunst, die Säulen schlechthin auf den Grund, und wußten nichts von Säulenstühlen, doch war der Grund schon etwas über den Erdboden erhöhet. Es scheinet also, daß der gute Geschmak sie verwerfe. In der That geben sie einer Säulenreyhe ein etwas verworrenes Ansehen, und mit der edlen Einfalt der bloßen Säule vergliechen, etwas gothisches. Doch giebt es vielleicht Fälle, wo eine wichtigere Betrachtung, als die Einfalt des Gebäudes, sie nothwendig macht. Ein solcher Fall wäre dieser, da die Dike der Säulen, welche die Höhe der Ordnung nothwendig macht, nach den übrigen Umständen zu stark wäre. In diesem Fall erlangt man durch die Postamente eine geringere Höhe der Säule, und folglich eine geringere Dike derselben.

In Gebäuden, wo mehrere Ordnungen über einander stehen, kann man in den obern Ordnungen einen guten Vortheil von den Säulenstühlen ziehen. Denn durch die Erhöhung, die sie den Säulen geben, fallen diese besser in die Augen, da sonst ihr Fuß von dem darunter weit hervorstehenden Kranz der untern Ordnung bedekt würde. In diesem Fall aber thut man sehr wol, wenn man das Fußgesims und den Kranz der Postamente durch die ganze Mauer fortlaufen läßt. Dadurch werden alle Säulen auf eine weit bessere Art mit einander verbunden. Goldmann hat gar wol angemerkt, daß es sehr übel steht, wenn in obern Geschossen die Säulenstühle durch dazwischen liegende Fenster getrennt werden. Dieses wird durch die Verbindung derselben mit der Mauer vermieden.

Das Postament hat drey Theile, den Fuß, den Würfel, und den Dekel. Den Würfel macht Goldmann immer vollkommen Cubisch von $2\frac{1}{4}$ Model die Seite, der Fuß und Dekel werden nach den Ordnungen verändert.

Sayte.

(Musik.)

Die genaue Untersuchung dessen, was bey dem Klang einer stark gespannten Sayte theils durch Beobachtung, theils durch Rechnungen kann entdeket werden, hat in der Theorie der Musik so vielfachen Nutzen, daß die klingende Sayte hier einen besondern Artikel verdienet.

Aus genauer Beobachtung dieser Sayte hat man gelernt, woher eigentlich der Unterschied zwischen Schall und

Digitized by Google

und Klang komme, und daß bey diesem einzele Schläge so schnell auf einander folgen, daß der Zeitraum von einem Schlag zum andern unmerklich wird. *) Der Klang einer stark gespannten Sayte wird durch die sehr schnellen Schwingungen, oder das schnelle Hin- und Herfahren der Sayte verursachet. Je schneller diese Schwingungen auf einander folgen, je höher wird der Ton.

Aus dieser Entdekung hat man den Vortheil gezogen, daß man sowol die absolute Höhe eines Tones, als die relative oder verhältnißmäßige Höhe zweyer Töne gegen einander, das ist, die Größe der Intervalle, durch Zahlen ausdruken konnte. Nämlich die Töne verhalten sich in Absicht auf ihre Höhe gegen einander, wie die Zahlen der Schläge, oder Schwingungen, welche die Sayten in einerley Zeit machen. Wenn also eine Sayte zwey-drey-vierhundert Schläge thut, in eben der Zeit, da eine andere nur ein hundert macht, so ist der Ton jener Sayte zwey-drey- oder viermal höher, als der andere. Und hierauf gründet sich die ganze Berechnung der Töne. **)

Wenn man alles, was zu diesen Berechnungen gehört, verstehen will, so muß man sich einen einzigen Satz, dessen Wahrheit die Mathematiker, nach ihrer Art strenge bewiesen haben, genau bekannt machen. Deswegen wollen wir diesen Satz hier deutlich vortragen.

Man stelle sich zwey wolgespannte Sayten von einerley Materie, als Kupfer- oder Silberdrat, vor. Wenn beyde gleichlang, gleichdik, und gleichstark gespannt sind, auch gleichstark gezupft, oder angeschlagen werden, so begreift man, daß sie im Unisonus klingen müssen; weil bey der einen alles ist, wie bey der anderen. Jederman weiß aber, daß der Unterschied zwischen etwas stärkern und schwächern Zupfen der Sayte ihren Ton in Absicht auf die Höhe nicht ändere, folglich kann dieser Umstand weggelassen werden. Also bleibet in Absicht auf die Höhe des Tones, der hier allein in Betrachtung kommt, nur noch drey Umstände übrig, wodurch sie bestimmt wird. 1. Die Längen der Sayten; 2. ihre Dikken, 3. ihre Spannungen. Wird in einem dieser Umstände etwas verändert, so leidet auch die Höhe des Tones eine Veränderung. Damit man aber deutlich sehe, was für Veränderung in der Höhe des Tones durch Aenderung eines der bemeldeten drey Stüke verursachet werde, muß man das allgemeine Gesetz von den Schwingungen solcher Sayten vor Augen haben. Dieses Gesetz drükt Euler *) durch folgende symbolische Vorstellung aus;

$$v = \frac{355}{113} \sqrt{\frac{3166n}{a}},$$

deren Sinn wir vor allen Dingen erklären müssen.

Durch v wird die Anzahl der Schwingungen ausgedrükt, die die gezupfte Sayte in einer Secunde Zeit macht. Durch n wird die Stärke der Spannung der Sayte angedeutet. Sie muß aber durch ein Gewicht so ausgedrükt werden, daß n anzeiget, wie vielmal es das Gewichte der Sayte übersteigt. Durch a wird die Länge der Sayte ausgedrükt, und wenn man obiges Grundgesetz ganz auf Zahlen bringen will, so muß diese Länge nach Scrupeln des Rheinländischen Fußes gemessen werden, deren 1000 einen Fuß ausmachen. Wenn also die Sayte drey und einen halben Fuß lang wäre, so müßte man statt a, die Zahl 3500 setzen. Endlich ist noch zu merken, daß das Zeichen $\sqrt{}$ so viel bedeute, daß man von der Zahl,

*) S. Klang.

**) S. Klang; Harmonie.

*) S. Euleri tentamen novæ theoriæ muſicæ. p. 6.

Digitized by Google

Zahl, vor welcher es stehet, die Quadratwurzel nehmen müsse. Dieses vorausgesetzt, wollen wir nun zeigen, was für einen Gebrauch man von dem angeführten Grundgesetz machen könne.

Wenn eine Sayte von gegebener Länge, Dike und Spannung gegeben ist, so kann man allemal finden, wie viel Schwingungen sie in einer Secunde mache. Wie folgendes Beyspiel zeiget.

Die Sayte sey $2\frac{1}{2}$ rheinländische Fuß lang, das ist 2500 Scrupel; so wird diese Zahl statt a gesetzt. Ferner sey das Gewichte, wodurch sie gespannt wird, 10000 mal schwerer, als die Sayte, so wird diese Zahl statt des Buchstabens n gesetzt. Alsdenn wird das Gesetz der Schwebungen so ausgedrükt:

$$v = \frac{35}{113} \sqrt{\frac{3166 \cdot 10000}{2500}}$$

Dieses bedeutet nun so viel; **die Anzahl der Schläge, welche diese Sayte in einer Secunde macht, oder v werde gefunden, wenn man 3166 durch 10000 multiplicirt, das, was herauskommt, durch 2500 dividirt, aus dem Quotienten die Quadratwurzel auszieht, und diese hernach durch den Bruch $\frac{355}{113}$ multiplicirt.** Führet man diese Rechnung aus, so findet man, daß diese Sayte in einer Secunde $353\frac{1}{2}$ Schläge thue.

Hierdurch könnte man den Vortheil erhalten, ein absolutes Tonmaaß auf die Nachwelt zu bringen. Wir wissen nun nicht mehr, wie hoch der tiefste, oder der höchste Ton des griechischen Systems gewesen ist. Uns aber wäre es leicht, den Umfang unsers Tonsystems, nämlich den tiefsten und höchsten Ton desselben, so weit in die Nachwelt zu bringen, als unsre Schriften selbst reichen werden. Nach **Eulers** Schätzung gab eine Sayte, die in einer Secunde 392 Schwingungen machte, den Ton A, daher denn folget, daß das Contra A von einer Sayte angegeben würde, die 98 Schwingungen in einer Secunde macht, folglich das Contra C, wenn man dieses für den tiefsten Ton annehmen wollte, von einer Sayte von $58\frac{2}{3}$ Schwingungen in einer Secunde. Ich führe dieses nur als ein Beyspiel an: denn wenn man die Sache im Ernst festsetzen wollte, so müßte man eine Sayte vermittelst eines Gewichtes genau in unsern tiefsten Ton stimmen, und denn deren Länge, Dike und Gewicht genau messen. Um aber der Nachwelt diesen Ton genau anzugeben, auch auf den Fall, daß unser Fußmaaß nicht bis auf sie kommen sollte, müßte dabey erinnert werden, daß die Länge der Sayte nach einem solchen Maaße zu bestimmen sey, wovon 3166 Theile die Länge eines Uhrpendikels machen, der Secunden schlägt. Alsdenn wäre nach viel tausend Jahren, wenn sich die Wissenschaften erhalten, ein Tonsystem gerade so zu stimmen, wie wir itzt es thun. Doch dieses sey im Vorbeygang gesagt.

Man kann aus dem angeführten Grundgesetz der Schwingungen diese Folgen ziehen.

1. Zwey gleich lange und gleich dike Sayten, geben Töne, die sich in Absicht auf die Höhe verhalten, wie die Quadratwurzeln ihrer Spannungen, oder wie die Anzahl ihrer Schwingungen, in gleicher Zeit.

2. Wenn die Sayten gleich lang und gleich gespannt sind, so verhalten sich ihre Töne umgekehrt, wie die Diken der Sayten; nämlich die nur halb so dik ist, als die andere, wird noch einmal so hoch, oder in der Octave der ersten seyn.

3. Wenn die Spannungen und die Diken zweyer Sayten gleich sind, so verhalten sich die Töne umgekehrt, wie die Längen.

Also hat man dreyerley Mittel, den Ton der Sayten zu ändern, nämlich ihre

ihre Dike, oder Länge, oder ihre Spannung anders zu nehmen. Von diesen Mitteln kann man bey Stimmung eines Saiteninstruments eines, oder zwey, oder alle drey zugleich brauchen. Allein es ist keinesweges gleichgültig, was für eine Wahl man dabey treffe. Denn da man angemerkt hat, daß der Ton der Saiten am vollesten und angenehmsten wird, wenn die Saite ohngefähr die stärkste Spannung hat, die möglich ist, so würde man sehr übel thun, wenn man bey gleicher Dike und Länge die Höhe des Tones durch Nachlassung der Spannung vermindern wollte.

Aus diesen Betrachtungen wären die Regeln zu der vollkommensten Beziehung, oder Besaitung der Instrumente herzuleiten. Da aber dergleichen praktische Materien außer der Sphäre dieses Werks liegen, so können wir uns dabey nicht aufhalten.

Eine wichtige Erscheinung der klingenden Saiten ist es, daß jede, besonders, wenn der Ton etwas tief ist, mehrere Töne zugleich angiebt. Davon aber haben wir im Artikel Klang hinlänglich geredet.

Endlich muß hier noch angemerkt werden, daß die Reinigkeit des Klanges (nicht des Intervalls) einer Saite davon herrühre, daß sie 1. eine hinlängliche Spannung habe, 2. mit hinlänglicher Stärke, nur nicht übertrieben, und 3. an einer schicklichen Stelle angeschlagen oder gezupft werde, damit die ihr beygebrachte Bewegung die Saite nach ihrer ganzen Länge in dieselbe Schwingung setzen könne, 4. daß sie durchaus einerley Dike habe, ohne welches die Schwingungen nicht regelmäßig seyn können.

Satz; Setzkunst.

(Musik.)

Das Erfinden und Ausarbeiten eines Tonstüks wird insgemein das Setzen genennt, weil der Erfinder eines solchen Stükes die Töne, so wie er dieselben in der Harmonie und Melodie empfindet, durch Noten ausdrükt, oder setzet. Ofte wird dieses auch der Contrapunkt genannt, weil in ältern Zeiten die Noten bloße Punkte waren, und die meiste Arbeit der Tonsetzer darin bestund, daß sie zu einem bekannten einstimmigen Gesange noch andere Stimmen setzten; da sie denn gegen einen vorhandenen Punkt, noch andere zu setzen hatten. *)

Itzt bezeichnet man durch das Wort Satz bisweilen gar alles, was zu Erfindung und Aufzeichnung eines Tonstüks gehört; alles, was der Erfinder desselben zu thun hat, um es andern zur Ausführung vorzulegen. Doch scheinet es, daß man insgemein dem Worte eine etwas eingeschränktere Bedeutung gebe, und nur die Arbeit dadurch ausdrüke, die nach bestimmten und einigermaaßen mechanischen Regeln geschieht, durch deren Beobachtung die das Ohr beleidigenden Fehler vermieden werden. Man höret ofte von einem Stük, das, nach einem gemeinen Ausdruk weder Saft noch Kraft hat, sagen, es sey im Satze richtig, das ist, es sey nichts gegen die bekannten Regeln, nichts dem Gehör anstößiges darin. Daher kommt es denn, daß mancher sich einbildet, er verstehe die ganze Kunst Tonstüke zu setzen, wenn er dergleichen Fehler zu vermeiden weiß.

In diesem eingeschränkten Sinn genommen, ist der Satz für die Musik, was die Grammatik für die Sprache. Man kann vollkommen grammatisch, das ist sehr verständlich, deutlich und rein sprechen, ohne etwas zu sagen, das Aufmerksamkeit verdienet; und in der Musik kann man sehr rein setzen, und doch ein elendes Tonstük machen. Diese Kunst hat mit allen schönen Künsten das

*) S. Contrapunkt.

das gemein, daß sie erstlich Genie und Geschmak erfodert, um nach Beschaffenheit der Absicht, das zu erfinden und zu wählen, was dem Werk seine Kraft geben soll, und denn die Fertigkeit, das erfundene so vorzutragen, oder auszudrüken, wie es die mechanischen Regeln der Kunst zu Vermeidung alles Anstoßes erfodern. Nur dieser zweyte Punkt ist bestimmten Regeln unterworfen, die man, ohne Genie und Geschmak zu haben, lernen und beobachten kann.

Wenn man also unter dem Worte Satz nur die Kenntniß und Beobachtung dieser Regeln versteht, so ist er eine leicht zu lernende Sache. Kenntniß der Harmonie, der Behandlung, der Conionanzen und Dissonanzen, der Modulation, des Takts und Rhythmus, ist alles, was dazu gehöret. Aber auch dieses wenige nicht blos zu wissen, sondern nach den Regeln auszuüben, erfodert, daß man außer der Kenntniß der Regeln, ein Gefühl derselben habe. Es wäre möglich, daß man einem tauben Menschen diese Regeln des Satzes begreiflich machte, und daß er in einem geschriebenen Tonstük die Fehler gegen dieselben entdekte: dennoch würde er sie bey Aufführung des Stüks nicht fühlen, noch im Stande seyn, etwas nach den ihm sehr bekannten Regeln zu setzen.

Wer demnach den blos mechanischen Satz nicht nur verstehen, sondern zur Ausübung besitzen will, muß doch schon eine große Fertigkeit haben, Gesang und Harmonie sehr deutlich zu vernehmen, das angenehme und widrige, das wolfließende und das harte darin mit voller Klarheit zu empfinden. Hiezu aber wird noch außer dem feinen Gehör sehr große Uebung erfodert. Man würde vergeblich unternehmen, einem Menschen, der weder singen noch spielen kann, die Regeln des Satzes zur Ausübung beyzubringen. Es kann seyn, daß er sie faßt und ihre Richtigkeit einsieht; aber ausüben wird er sie nie. Dieses Ausüben ist in der That nichts anders, als Gesang und Harmonie, die man empfindet, als hörte man sie, so in Noten zu setzen, wie man sie empfindet, und hernach das, was etwa darin anstößig und gegen die Regeln seyn möchte, zu verbessern

Hieraus ist abzunehmen, daß nur derjenige den Satz zu Beurtheilung oder Erfindung eines Tonstüts anwenden könne, der es durch ein gutes Gehör und durch Uebung so weit gebracht hat, daß er einer Seits, wenn er ein geschriebenes Tonstük sieht, den Gesang und die Harmonie desselben zu empfinden, und wenn er ein Stük höret, es in Noten zu schreiben, im Stande ist. Folglich muß die Fertigkeit der Ausübung der Musik der Erlernung des Satzes vorhergehen.

Dieses wird auch überall beobachtet: und hierin zeigen die Meister in der Setzkunst, die verständige Ueberlegung, die den Schullehrern zu erstaunlicher Quaal und zu unersetzlichem Zeitverlust der Jugend, fast durchgehends fehlet. Sie sind so unverständig, daß sie der Jugend den Satz, das ist, die Grammatik der Sprache lehren, ehe ihnen die Sprache selbst verständlich ist. Das heißt einem, der noch nicht höret, sondern das Hören selbst nach und nach lernen soll, den Satz der Musik lehren. Wenn man in der Musik so verführe, so wäre die Zeit des Unterrichts eben so verloren, als sie es in den Schulen ist.

Man fängt also in der Musik mit Recht von der Ausübung an. Der künftige Tonsetzer lernt zuerst singen und spielen. Dadurch bekommt er Empfindung von Harmonie und Melodie; lernt einen melodischen Satz ins Gehör fassen, das leichte und schwere desselben empfinden; bekommt ein sicheres Gefühl von Tonarten,

Digitized by Google

von dem, was die, entweder zugleich, oder nach einander, ins Gehör fallenden Töne harmonisches, oder unharmonisches haben; bringt es endlich so weit, daß er viele zugleich klingende Töne einzeln von einander unterscheidet, und zu sagen weiß, wann auch ein mehrstimmiges Stük gespielt wird, was für Töne jede Stimme hat. Dieses ist gerade das, was man in Absicht auf eine Sprache nennt, sie können, das ist, nicht nur das, was andre sprechen, verstehen, sondern auch seine eigenen Gedanken in dieser Sprache ausdrüken können.

So wie nun in Absicht auf Sprachen und redende Künste, nur der, der eine Sprache würklich spricht, im Stand ist, so wol die Grammatik derselben, als das, was zur Beredsamkeit gehöret, deutlich zu fassen, so ist es auch in der Musik, wo nur der den Satz lernen kann, dem die Sprache der Musik bereits geläufig worden.

Und hier zeiget sich noch eine Aehnlichkeit zwischen der Musik und den redenden Künsten, die Aufmerksamkeit verdienet. Mancher, der eine Sprache blos aus dem gemeinen Gebrauch gelernt hat, bringt es, ohne weitere Anleitung dahin, daß er ein guter Redner oder Dichter wird. Und so geschieht es auch, daß ein Sänger oder Spieler, ohne weitern Unterricht ein Tonsetzer wird. Solche ungelehrte Setzer werden insgemein **Naturalisten** genennt. Hier müssen wir nun der Wichtigkeit der Sache halber anmerken, daß es weit leichter ist, in Beredsamkeit und Poesie ein guter Naturalist zu werden, als in der Musik. Der Satz hat eine Menge solcher Regeln, die schwer zu entdeken sind, und vielerley Kunstgriffe, auf die man erst durch mancherley Erfahrungen gefallen ist. Es ist allemal höchst unwahrscheinlich, daß der beste Naturalist sie alle entdeken werde. Der Tonlehrer, der sich ein eigenes Geschäffte daraus macht, alle vorhandene Regeln des Satzes zu prüfen, ihre Gründe zu erforschen, sie auf wenige einleuchtende Grundsätze zu bringen, alle Kunstgriffe in den Werken der besten Tonsetzer zu entdeken, ihrem Ursprung und ihrem Nutzen nachzudenken u. s. f. ist im Stande, dem, der die Sprache der Musik versteht, in kurzer Zeit alle Regeln, Künste und Vortheile des Satzes beyzubringen, von denen er selbst vielleicht die wenigsten würde entdekt haben.

Es scheinet mir um so viel nöthiger, dieses denen, die sich um den Satz bekümmern, zu empfehlen, da es itzt mehr, als ehedem, gewöhnlich wird, daß bloße Sänger oder Spieler sich einbilden, sie können zu einer hinlänglichen Fertigkeit im Satze kommen, wenn sie ihn auch eben nicht schulmäßig gelernt haben. Wir wollen nicht in Abrede seyn, daß es nicht hier, wie in andern Künsten, außerordentliche Genie gebe, die ohne fremden Unterricht zu großer Fertigkeit in Ausübung des Satzes gekommen sind. Aber wie kein verständiger Mensch aus dergleichen außerordentlichen Fällen, und da man ohne eigenes Bestreben sehr reich, oder mit aller Vorsichtigkeit um sein Vermögen gebracht wird, die Maxime ziehet, man soll sich keine Mühe geben, etwas zu erwerben, oder es sey völlig unnütze, vorsichtig zu seyn, um das seinige zu erhalten; so kann man dieses auch hier nicht thun. Wer den Satz nicht wol gelernt hat, läuft allemal Gefahr, daß er in seinen Sachen bey den angenehmesten, nachdrüklichsten und fürtrefflichsten Erfindungen, Fehler begehen werde, die anstößig sind, und die Werke seines Genies verunstalten. Ofte merket auch der Naturalist sehr wol, daß einem durch bloßes Genie ausgearbeiteten Stük etwas fehlet; aber worin der Fehler bestehe, oder wie er zu verbessern

Digitized by Google

bessern sey, hindert die Unwissenheit der Regeln ihn einzusehen. Manche Stüke, besonders, wo mehrere concertirende Stimmen zusammen kommen, erfodern ihrer Natur nach gewisse Kunstgriffe des Satzes, auf die nicht leicht einer von selbst verfält. *) Und auch in andern Stüken ist es gar nicht selten, daß die schönsten melodischen Gedanken durch eine schlechte oder gezwungene Harmonie, die man aus Unwissenheit der Regeln dazu genommen hat, gar viel verlieren. Je mehr würkliches Genie man zur Kunst hat, je wichtiger wird es, daß man die Regeln des Satzes auf das genaueste studire, denn nur dem guten Genie werden sie recht nüzlich.

Ich kann mich nicht enthalten, diesen Artikel mit einer Anmerkung zu beschließen, die mir mancher übel nehmen wird. Aber die Liebe zur Wahrheit ist bey mir stärker, als die Furcht getadelt zu werden. Hasse, der mit Recht berühmte Hasse, ist gewiß ein Mann von wahrem Genie zur Musik. Aber man merkt in seinen Duetten, besonders, wenn man sie gegen die Grauni'schen hält, den Mangel dessen, was viele unnüze Künsteleyen nennen. Hätte dieser sonst große Mann den Satz so durchaus verstanden, wie Graun, so würde er in solchen vielstimmigen Sachen ihm den Rang eben so streitig machen, als er es in Ansehung der Arien thut. Aber in jenen ist er wahrhaftig weit unter ihm; blos weil er nicht alle Künste des Satzes so genau verstund wie Graun. Dieses sey allen jungen Tonsezern zur Warnung gesagt.

Uebrigens kann ich mich hier in keine nähere Betrachtung des Satzes einlassen, sondern verweise deshalb auf das Kirnbergerische Werk, das mir in allen besondern den Satz betreffenden Artikeln zum Wegweiser gedient hat, und das, wenn, wie bald zu erwarten ist, der zweyte Theil wird hinzugekommen seyn, das vollständigste, gründlichste und zugleich verständlichste Werk seyn wird, das bis dahin über den Satz geschrieben worden.

*) Doppelter Contrapunkt; Duet; Quartet.

Scene.

(Schauspielkunst.)

Wir nehmen hier das Wort nicht in der abgeleiteten Bedeutung für einen einzeln Theil des Drama, den man sonst Auftritt nennt; *) sondern verstehen dadurch den Ort, wo die Handlung des Schauspiels vorfält. In diesem Sinne hat das Wort eine weitere, oder engere Bedeutung, da es entweder das Land, und den Ort, oder insbesondere den Platz anzeiget, nämlich, ob die Handlung unter freyem Himmel auf einem öffentlichen Platz, oder in einem Hause vorgeht. Wir wollen jenes die allgemeine, dieses die besondere Scene nennen.

Im Trauerspiel, das seinen Stoff meistentheils aus der Geschichte nimmt, ist die allgemeine Scene schon durch den Inhalt des Stüks bestimmt. Die Comödie aber, deren Inhalt erdichtet ist, oder die doch meistentheils erdichtete Personen wählet, trifft auch eine Wahl über die allgemeine Scene. Sie ist nicht gleichgultig; denn auch hier muß nicht nur die Wahrscheinlichkeit beobachtet werden, daß die Sitten der Personen, und das, was geschieht, dem Ort angemessen seyen; sondern auch zur Täuschung und zur Würkung des Stuks kann die Scene das ihrige beytragen.

Verschiedene Dichter lassen die allgemeine Scene der Comödie völlig unbestimmt, und der Zuschauer hat die Wahl, in welches Land und in wel-

*) S. Auftritt.

Digitized by Google

welche Stadt er sich in der Einbildung versetzen wolle. Dies scheinet mir ein Mangel zu seyn. Wer ein Mährchen oder eine Parabel erzählt, hat eben nicht nöthig zu sagen, wo man sich die Sache die sich irgend zugetragen hat, als geschehen vorstellen soll. Aber die Comödie kann uns schon durch den Ort, wo sie vorgefallen ist, zum voraus interessiren, besonders wenn wir den Ort kennen, oder ihn zu kennen wünschten: und wenn uns die dort herrschenden Sitten schon bekannt sind; so kann die Uebereinstimmung dessen, was wir in der Vorstellung sehen, mit dem, was wir bereits wissen, viel zur Wahrscheinlichkeit beytragen. Wenn die Comödie nicht blos belustigen, oder nicht blos allgemeine, allen Menschen gleichnöthige Lehren geben, sondern auf die besondern Sitten der Zuhörer Einfluß haben soll; so muß die Scene nicht in fremde Länder verlegt, sondern in der Nähe genommen werden.

Aber eine genauere Ueberlegung erfodert die Wahl der besondern Scene, und die Sache verdienet hier die Anregung um so mehr, da nicht selten beträchtliche Unschicklichkeiten über diesen Punkt vorfallen. Ich sehe zwar wol, daß man wegen der grossen Schwierigkeit der Sache, nicht alles so genau nehmen kann: doch kann ich, so nachgebend ich auch zu seyn mir vornehme, mich nicht enthalten, etwas widriges und unnatürliches dabey zu empfinden, wenn ich sehe, daß ein Vorzimmer, oder ein Flur des Hauses, der ein allgemeiner Durchgang für Bediente und Fremde ist, bisweilen zu geheimen Berathschlagungen gebraucht wird; oder wenn in einem Privathause so mancherley Personen, die dahin nicht gehören, durcheinander laufen, oder sich so begegnen, wie nur auf öffentlichen Plätzen gewöhnlich ist.

Wenn das, was über diese Materie zu sagen ist, ausgeführt werden sollte; so müßte man sich in eine nähere Betrachtung aller Geheimnisse der dramatischen Kunst einlassen. Wir wollen von dem Wesentlichen des Drama nur so viel anführen, als nöthig ist, um das, was zu der Wahl der besondern Scenen gehöret, zu beurtheilen.

Ich glaube guten Grund zu haben, aus der Beschaffenheit der griechischen Trauerspiele zu schliessen, daß ihre Verfasser sich zur Hauptmaxime gemacht haben, eine bekannte, wichtige Handlung, so wie sie an einem bestimmten Ort hat vorfallen können, auf eine dem Zwek ihres Trauerspiels gemäße Weise zu schildern. Nach der allgemeinen Wahl der Materie scheinet ihre erste Sorge auf die Wahl einer schicklichen Scene gerichtet gewesen zu seyn; da sie es für ein Grundgesetz hielten, diese Scene durchaus unverändert beyzubehalten, konnte ihnen nicht einfallen, etwas vorzustellen, oder dem Zuschauer etwas von der Handlung sehen zu lassen, das an einem andern Orte vorgefallen. Gehörte etwas, das außerhalb dieser einzigen unveränderlichen Scene vorgefallen war, nothwendig mit zur Handlung, so wußten sie die Erzählung, oder die bloße Erwähnung desselben, wenn diese schon hinlänglich war, den auf der Scene erscheinenden Personen auf eine schikliche Weise in den Mund zu legen. Nun gieng also ihre Hauptbemühung darauf, wie sie diese einzige unveränderliche Scene, die gleichsam der Pol war, nach welchem sie ihre Fahrt einrichteten, würdig anfüllen könnten. Daß sie Genie genug dazu gehabt haben, liegt am Tage.

Hingegen kommt es mir vor, daß die Neuern nach einer andern Grundmaxime verfahren. Nicht die besondere Scene ist der Pol, der ihren Lauf leitet; sondern die Handlung,

die Charaktere und überhaupt das, was sie vorzustellen sich schon vorgenommen haben. Nach diesem Bedürfniß muß die Scene, so oft es nöthig ist, sich verändern. Wir haben so gar Stüke, die keine Haupthandlung haben, wo der Dichter sich zur Grundmaxime gemacht hat, um den Charakter seiner Hauptperson recht zu schildern, aus seinen Thaten von mehrern Jahren, das herauszusuchen, was zu der Schilderung dienet. *) Kurz bey den meisten Neuern hat die Betrachtung der Scenen gar keinen Einfluß auf die Wahl des Besondern in der Materie, sondern diese ziehet die Scenen nach sich; da bey den Alten die Scene jenes nach sich zog.

Es ist hier der Ort nicht, zu untersuchen, welche von diesen beyden Arten zu verfahren die beste sey. Nur im Vorbeygange bemerken wir, daß die letztere für die Gemächlichkeit des Dichters bequemer, als jene sey, und daß sie auch weniger Erfindungskraft erfodere. Denn es ist ungleich leichter, aus der Geschichte eines Menschen das herauszusuchen, was seinen Charakter ins Licht setzet; oder wenn die Geschichte es nicht darbietet, etwas in dieser Absicht zu erdenken, wenn man durch die Scene nicht gebunden wird; als solche Sachen gerade für diese schon bestimmte Scene, die für die ganze Handlung dieselbe bleibet, auszudenken. Dieses beyseite gesetzt, merken wir hier nur so viel an, daß die Behandlung, nach der Maxime der Neuern, die beständige Veränderung der Scene nothwendig mache. Wird dieses gehörig beobachtet, so ist alsdenn der Dichter, so bald man nur die Grundmaxime seines Verfahrens gut geheißen hat, (und sie ist würklich als eine besondere Art gar nicht zu verwerfen,) nicht mehr zu tadeln.

Nun kommt aber noch eine dritte Behandlungsart vor, welche sich eigentlich an gar kein Grundgesetz mehr bindet. Weder die Scene, noch die Natur der Handlung, noch die Charaktere, bestimmen die Wahl des Einzelen; sondern der Dichter nimmt von der Handlung alles mit, was ihm einfällt, wenn er nur glaubt, daß es dem Zuschauer von irgend einer Seite her gefalle. Da kommen Zeit und Ort gar nicht mehr in Betrachtung. Der Dichter hat, ohne die geringste Rüksicht, daß jedes, was geschieht, nothwendig eine gewisse Zeit erfodere, und an einem schiklichen Orte geschehen müsse, seine ganze Handlung so eingerichtet, wie es etwa bey einer bloßen Erzählung geschieht, da weder Zeit noch Ort der Handlung Einfluß auf die Erzählung haben können.

Aus einem solchen Verfahren, das nun freylich für den Dichter die wenigsten Schwierigkeiten hat, entstehen denn die häufigen Unschiklichkeiten in Ansehung der Scenen. Der Dichter denkt: „Sey es, wie es wolle, jetzt müssen die Leute nach meinem Plan dieses thun, und so sprechen. Die Zeit sey dazu hinlänglich, und der Ort schiklich oder nicht, daran habe ich mich nicht zu kehren.“ So gänzlich hätte man doch schwachen oder gemächlichen Dichtern zu gefallen, das Drama nicht von allen Banden losmachen sollen, weil zulezt zwischen der dramatischen und epischen Kunst kein Unterschied mehr bleibt.

Wiewol diese Beobachtungen aus der verschiedenen Art, wie die Alten und

*) Hievon ist das kürzlich herausgekommene Stük Götz von Berlichingen die neueste Probe. Ich habe nichts gegen den Werth solcher Stüke, die man pieces a tiroir nennen könnte, zu erinnern. Nur muß man sie nicht für Muster der Tragödie überhaupt ausgeben, sonst geht die Kunst des Sophokles ganz verloren; denn wäre der Verlust doch größer, als der gänzliche Mangel solcher Trauerspiele der neueßen Art.

Digitized by Google

und Neuen die Tragödie behandeln, gezogen sind, so ist es leicht, alles auch auf die Comödie anzuwenden. Man wird überhaupt daraus abnehmen, daß der Dichter sich schlechterdings nach der Scene zu richten habe, es sey nun, daß er sie unverändert durch die ganze Handlung beybehalte, oder vielfältig abändere. Dieses schließt denn freylich manchen Einfall, den er bey Ausarbeitung seines Stükes hat, als unbrauchbar aus, so gut er sonst auch seyn möchte. Aber eben darum, weil er ein Dichter ist, ein Dichter aber Genie und Erfindungskraft haben muß, fodert man von ihm, daß er anstatt des hier unschiklichen, was ihm eingefallen ist, etwas eben so gutes, das sich zugleich für diesen Ort schiket, zu erfinden wisse.

Diejenigen, die den Dichter gern von gar allen Banden befreyen, und seiner Einbildungskraft völlig freyen Lauf lassen möchten, (und diese Ketzerey reißt bey uns immer mehr ein) bedenken nicht, daß dadurch zuletzt alle Kunst aufgehoben wird, und daß man auf dem Weg, den sie so sehr anpreisen, wieder auf die autoschediasmatischen Werke, die der Kunst vorhergegangen sind, zurükkommt.*) Wenn der Dichter von allem Zwang frey seyn soll, so muß man ihn auch von dem Vers erledigen, der ihm unstreitig Zwang anthut.

Schafft; Stamm.

(Baukunst.)

Der eigentliche Körper einer Säule oder eines Pilasters mit Ausschliessung des Fußes und Knauffes. Seine Theile sind der Schafft, oder Stamm selbst, an seinem obern Theile der Ablauf und Obersaum; am untern Ende aber der Untersaum und Anlauf.**) Der Stamm der Pilaster ist vom Anlauf bis auf den Ablauf durchaus gleich dik; bey der Säule aber wird der Schafft verjüngt, oder eingezogen, das ist, allmählig nach oben zu dünner. *) Grösse steinerne Säulen haben sehr selten Schäffte von einem einzigen Stein, weil solche Massen überaus schwer zu regieren sind. Man kann aber die Stüke so gut auf einander setzen, daß der Schafft so gut, als aus einem Stein ist. Ein merkwürdiges Beyspiel hiervon, das zugleich beweist, wie wenig die Alten bey ihren Gebäuden, wo es auf Festigkeit ankam, die Kosten gescheuht haben, führt Rob. Wood in der Beschreibung der Ruinen von Baalbek an.**) Eine sehr hohe Säule, deren Schafft aus drey Stüken zusammengesetzt war, fiel gegen eine Mauer, zerschlug den Stein, auf den sie stürzte, vom Schafft selbst sprang ein Stuk ab, und die Fugen giengen deswegen nicht von einander, obgleich kein Kütt sie verband. Diese bewundrungswürdige Festigkeit kam von eisernen Tiebeln oder Dornen her, die in zwey aneinanderstoßende Theile des Schaftes eingelassen waren. Diese Tiebel waren über einen Fuß dik. Eine Probe, was für ein Aufwand auf die Festigkeit der Gebäude gemacht worden. Der Tempel, zu dem diese Säule gehörte, war mit einem Porticus umgeben, an dem 54 solcher Säulen stunden.

*) S. Dichtkunst S. 337. f.
**) S. Anlauf.

Schatten.

(Mahlerey.)

Wenn ein Körper von einem unmittelbar auf ihn fallenden Licht, es sey das Sonnen- oder das Tages- oder irgend ein anderes Licht, hinlänglich erleuchtet wird, daß man seine Farbe erkennen kann, so sind immer Stellen an demselben, die das Licht nicht in

*) S. Verdünnung.
**) S. 23.

Digitized by Google

dem vollen Maaße genießen, entweder, weil ihre Fläche nicht gerade gegen das Licht gekehrt ist, oder weil eine andere Ursache einen Theil desselben auffängt. *) Wenn nun gleich ein solcher Körper durchaus gleich gefärbt wäre, so muß er wegen des hellern und schwächeren Lichtes an den verschiedenen Stellen andere Farben zeigen, und an den Stellen, worauf gar nichts von merklichem Lichte fällt, finster, oder schwarz seyn. So lange nun das Licht in seiner Verminderung noch stark genug ist, uns die Farbe des Körpers in ihrer Art, obgleich immer etwas dunkeler zu zeigen, so kann man nicht eigentlich sagen, daß die Stellen, die diese geschwächte Farbe zeigen, im Schatten liegen; aber die Farben derselben sind schattirt; **) eben so wenig nennt man die völlig finstern Stellen, wo gar nichts von Farbe (Schwarz ausgenommen) zu erkennen ist, Schatten. Hiedurch wird der eigentliche Begriff vom Schatten bestimmt. Wir verstehen nämlich die Stellung eines erleuchteten Körpers darunter, wo das Licht so schwach ist, daß die Art der auf denselben liegenden Farben, nicht mehr bestimmt ist, sondern in eine andere Farbe übergeht, wo z. E. das Schwefelaelbe, wegen Mangel des Lichts nicht mehr schwefelgelb ist, wo das Meergrün aufhört meergrün zu seyn; wo das Weiße aufhört weiß zu seyn.

Von Licht und Schatten hangen nicht blos die Farben ab, mit denen ein Körper ins Gesicht fällt, sondern auch ein Theil seiner Bildung, in so fern wir diese bemerken. Also hänget in einem gemahlten Gegenstand Schönheit, Lieblichkeit und Harmonie der Farben, wie auch zum Theil Schönheit und Feinheit der Gestalt, von der Behandlung der Schatten ab, und sie macht einen höchst wichtigen Theil der Kunst des Mahlers aus: vielleicht ist die Behandlung der Schatten der schwereste Theil der ganzen Farbengebung.

Man kann füglich alles, was der Mahler bey Behandlung der Schatten zu beobachten hat, auf zwey Hauptpunkte bringen: 1. auf die beste Wahl der Stärke und Schwäche derselben, und 2 auf ihre Art und Farbe.

Wie wichtig der erste Punkt sey, ist gar leicht einzusehen. Man kann flaches Schnitzwerk, Schaumünzen, auch ganz runde Figuren von Gips oder Erz so setzen, oder halten, daß die Schatten ganz schwach und an vielen Stellen kaum merklich sind: Alsdenn verlieren die schönsten Werke dieser Art einen großen Theil ihrer Schönheit. Setzet man sie so, daß alle Schatten sehr stark, und fast völlig schwarz sind; so heben sich zwar die hervorstehenden Theile, die im Lichte sind, ungemein, aber das Ganze verlieret ebenfalls sehr viel von seiner Schönheit. In beyden Fällen bleiben sehr viel feinere Erhöhungen und Vertiefungen unbemerkt; im erstern an den hellen Stellen wegen Mangel des Schattens, im andern an den dunkeln Stellen, wegen Mangel des Lichts.

Der Mahler, der solche Fälle mit Beurtheilung beobachtet hat, wird daraus den Schluß ziehen, daß die zu mahlenden Gegenstände allemal in einem gewissen Grad der Stärke der Schatten ihre größte Vollkommenheit erhalten, und dieses wird ihn überzeugen, wie wichtig ein unablässiges genaues Beobachten der Natur in diesem Punkt sey. So wie die Physik sich gänzlich auf Beobachten und Experimente gründet, so giebt es auch eine Experimentalmahlerey, die dem Mahler so wichtig ist, als die Experimentalphysik dem Naturlehrer. Und es ist zu bedauern, daß die Experimentalmahlerey, wozu L. da Vinci vor

*) S. Licht.

**) S. den folgenden Artikel.

Digitized by Google

vor mehr als 200 Jahren bereits einen so vortrefflichen Grund gelegt hat, nach ihm nicht mit dem gehörigen Eifer ist fortgesetzt worden. Wie der Philosoph, um den Menschen im Grunde kennen zu lernen, auf alles, was er im Umgange mit andern hört und sieht, genau Acht hat, so muß es auch der Mahler machen. Ich würde ihm rathen, einige Gips- und Wachsbilder, nebst verschiedenem Schnitzwerk an einem dazu besonders bestimmten Orte, wo das einfallende Licht gar mancherley Veränderungen unterworfen ist, täglich vor Augen zu haben, und die verschiedenen Würkungen der Schatten genau daran zu beobachten, damit ihm die kleinesten Vortheile des Schattens bekannt würden. Ich weiß wol, daß gute Mahler dergleichen Beobachtungen täglich machen; aber es ist zu wünschen, daß sich auch solche fänden, die sich die Mühe nicht verdrießen ließen, ihre Beobachtungen, wie da Vinci, aufzuschreiben, und bekannt zu machen, damit weniger scharfsinnige, oder weniger fleißige, zu dieser so nützlichen Art zu studiren, aufgemuntert würden.

Die Wahl der stärkern oder schwächern Schatten ist aber nicht blos in Rükſicht auf die Schönheit der Formen, und des Herausbringens der kleinern Schönheiten derselben, sondern auch in Rükſicht auf das Colorit wichtig. Einigen Farben geben sehr sanfte und schwache, andern stärkere Schatten die größte Annehmlichkeit. Darum muß der vollkommenste Colorist jeden Einfluß der Schatten auf jede Farbe genau beobachten. Wir können aber auch hierüber nichts mehr thun, als ihm die fleißige Beobachtung solcher durch Schatten bewürkter Veränderungen der Farben empfehlen. Dadurch kommt er in Stand, zu bestimmen, welche Gegenstände, in Absicht auf die Schönheit des Colorits mit schwachen, und welche mit stärkern Schatten wollen behandelt seyn.

Wir merken über den Punkt der Stärke der Schatten nur noch überhaupt an, daß durch fleißiges und nachdenkendes Beobachten, der Mahler zu einer beynahe vollkommenen Kenntniß der hieher gehörigen Dinge kommen könne.

Weit größere Schwierigkeit hat der zweyte Punkt, nämlich die Art und Farbe der Schatten. Es ist eine zuverläßige Bemerkung, daß die Gemählde die beste Harmonie, und wenn das übrige gleich ist, das angenehmste Colorit haben, deren Schatten durchaus einerley Art der Farbe und des Tones haben, das ist, ins gelblichte, grünlichte, oder bräunlichte u. s. f. fallen, wenn nur bey diesem durchgehends herrschenden Ton die Schatten nicht durchaus einfärbig sind. Sie müssen nothwendig, wenn sie nicht kalt, schwer oder troken seyn sollen, eben so gut ihre Mittelfarben haben, wie die hellen Stellen. Wie ein großer Flek von Roth auf einem Gesichte, das nicht hinlänglich durch Mittelfarben schattirt ist, unangenehm und hart wird; so ist es auch ein durchaus ohne Mittelfarben brauner, oder gelblichter Schatten. Das Warme und Leichte der Schatten kann nicht anders, als durch Mittelfarben, und zum Theil durch hineinspielende Wiederscheine erhalten werden. Dieses möchte wol der schwerste Theil des Colorits seyn. Denn da würde der Mahler, nachdem er den reichesten Vorrath von Beobachtungen aus der Natur gesammelt hat, noch wenig gewommen haben. Er muß in der Ausübung wol erfahren seyn. Es läßt sich wol bemerken, wie in der Natur angenehme und warme Schatten entstehen; aber die Farben zu finden, wodurch sie auch im Gemählde so werden, erfodert erstaunliche Uebung, oder ein besonders glükliches

Gefühl. Vieles kann ein aufmerksamer Beobachter aus den Werken der vornehmsten Coloristen lernen. Wer viel wol erhaltene Gemählde eines Van Dik und anderer großen Niederländer studiren kann, wird manchen Vortheil über diesen Punkt entdecken. Aber denn bleibet doch immer noch die Schwierigkeit übrig, daß man gar oft die ursprünglichen Farben, die sie gebraucht haben schwerlich errathen kann. Denn die Zeit selbst trägt sehr viel dazu bey, durch gewisse Veränderungen, die die Farben dadurch erlitten haben, die Schatten weicher, oder härter zu machen.

Herr Cochin hat aus fleißiger Beobachtung vieler Werke einiger welschen Mahler Anmerkungen gezogen, die hier wesentlich sind. An den Gemählden des Luc. Giordano sind die Schatten bräunlich, und haben eine Hauptfarbe, die mit dem braunen der Umbra übereinkommt, Pet. da Cortona hat dazu durchgehends ein gräuliches Braun genommen; Baccino hat gelblichte Schatten; Paul von Verona hat sie ins Violette gemacht; Guercin bläulicht; der französische Mahler La Fosse braunroth. *) Derselbe Ton der Schatten muß der guten Harmonie halber bey allen Farben gebraucht werden, sie mögen in den Lichtern roth, blau, grün oder anderer Art seyn. Hiebey kann eine wichtige Bemerkung nicht übergangen werden, die schon da Vinci gemacht hat, und die in unsern Zeiten von dem berühmten Herren von Buffon, als eine merkwürdige Erscheinung angemerkt, und von Herrn Beguelin nach ihrer wahren Ursache erklärt worden ist. **) Da Vinci sagt, er habe oft an weißen Körpern rothe Lichter und blaue Schatten gesehen. Und im Jahr 1743 kündigte der Herr von Buffon der Academie der Wissenschaften in Paris als eine besonders merkwürdige Beobachtung an, daß bey auf- und untergehender Sonne die Schatten allemal eine bestimmte Farbe haben, und bald grün, bald blau seyen. Wie dieses zugehe, hat der scharfsinnige da Vinci schon überhaupt angemerkt; aber eine nähere Untersuchung und vollständige Erklärung der Sache hat Herr Beguelin gegeben, auf die ich den Leser Kürze halber verweise

Von dem Schlagschatten sprechen wir in einem besondern Artikel.

*) Voyage d'Ital. T. I. p. 291.

**) S. Traité de peinture par L. da Vinci Chap. CLVIII. Memoires de l'Academie roy. des sciences de Paris An. 1743. Mem. de l'Acad. roy. des sc. de Berlin An. 1767.

Schattirung.

(Mahlerey.)

Durch dieses Wort verstehen wir die Veränderungen, die eine Farbe nach den verschiedenen Graden der Stärke des darauf fallenden Lichts leidet, aber nur in so weit sie noch immer dieselbe Art, oder den Namen ihrer Gattung, roth, blau, gelb u.s.f. behält. Hieraus entstehet die große Mannichfaltigkeit der Mittelfarben, von deren vollkommenen Behandlung ein großer Theil des Colorits abhängt. Davon aber ist bereits besonders gesprochen worden. *)

*) S. Mittelfarben.

Schaubühne.

(Baukunst; Schauspielkunst.)

Ist der Platz, auf welchem das, was im Drama vor den Augen der Zuschauer geschieht, verrichtet wird, der deswegen über den Grund, worauf ein Theil der Zuschauer steht, erhöhet

Digitized by Google

erhöhet ist. Die Beschaffenheit der Schaubühne hat einen großen Einfluß auf die vollkommene Aufführung des Drama. Wenn alles so soll vorgestellt werden, wie es in der Natur würklich geschehen wäre, so muß die Beschaffenheit des Orts der Scene jedesmal genau beobachtet, mithin die Schaubühne für jede Handlung besonders eingerichtet werden. Also muß schon in der Anlage der Schaubühne dafür gesorget seyn, daß sie auf mancherley Weise veränderlich sey; weil die Scene bald groß, bald klein, bald ein offener, bald ein verschlossener Ort, bald einen Garten, oder ein offenes Land vorstellen muß.

Hieraus ist überhaupt zu sehen, daß die Schaubühne in dem, was ihr Bau beständiges hat, ein sehr großer, breiter und tiefer Saal seyn sollte, der durch leichte, auf dem Boden des Saales hin und her zu schiebende Wände und durch Vorhänge, bald zu einer großen, bald zu einer kleinen Scene könnte gemacht werden.

Wenn dieses seine Richtigkeit hat, so müssen wir nothwendig an der Einrichtung sowol der alten Schaubühne der Griechen und Römer, als der neuern verschiedenes ausetzen. Jene war so beschaffen, daß der hintere Grund ein festes Werk war, so daß die Bühne, nach ihrer Tiefe oder Länge, die ohne dem gering war, *) nicht konnte erweitert werden. Diese hintere Wand stellte insgemein Außenseiten von Gebäuden vor, aus denen die handelnden Personen durch drey rer chiedene Thüren hervortraten, und der Platz, wo sie spielten, war insgemein eine Straße, ein Markt, oder ein Platz außer einer Stadt, aber immer gleich tief.

In unseren Bühnen macht ein bis auf den Boden herunterhangender Vorhang den hintern Grund der Bühne aus. Dieses giebt den Vortheil, daß nicht nur die Tiefe der Schaubühne nach Belieben größer oder kleiner kann gemacht werden, nachdem man den Vorhang von dem vordersten Ende der Bühne mehr oder weniger entfernet; sondern daß vermittelst der darauf angebrachten Mahlerey die Scene sich so weit erstreken kann, als man will.

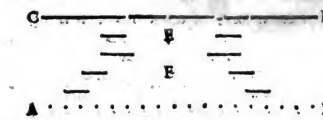
Hingegen haben unsre Schaubühnen noch verschiedene sehr wichtige Fehler. Erstlich sind sie, einige Operbühnen ausgenommen, viel zu schmal; so daß sie zwar sehr tiefe, oder lange, aber nie keine breite Plätze vorstellen können. Die Schauspieler können sich zwar in Ansehung der Tiefe insgemein weit genug von einander entfernen, aber in einerley Entfernung von dem Zuschauer stehen sie immer nahe neben einander, obgleich die Handlung ofte das Gegentheil erfodert.

Denn hat unsre Scene mit der alten den Fehler gemein, daß Strassen, öffentliche Plätze, und die inneren Zimmer der Häuser dieselbe Breite haben; weil die Schaubühne sich in der Breite nicht so, wie in der Länge größer und kleiner machen läßt, sondern immer gleich bleibet. Wäre unsre Bühne überhaupt viel breiter, als sie würklich ist, so könnten die handelnden Personen sich nach der Breite weiter von einander entfernen, und man könnte nicht nur sehr tiefe, sondern wenn die Mahlerey an den beweglichen Seitenwänden zu Hülfe genommen würde, sehr breite Plätze vorstellen.

Freylich entstünde denn eine neue Schwierigkeit, wenn die Scene in kleine Zimmer zu verlegen wäre. Doch wäre dieser größtentheils da-

*) Der Herr von Riedesel sagt in seiner Reise durch Sicilien und Großgriechenland, S. 152. daß er die Scene in dem Theater von Tavormina, dem alten Taurominium nur von 5 Neapolitanischen Palmen gefunden, welches freylich eine unbegreifliche Einschränkung ist.

durch abzuhelfen, daß die vordersten zwey oder drey Wände perspektivisch geschoben würden, wie die beystehende Figur zeiget.



AB stellet das vorderste Ende der Schaubühne in ihrer ganzen Breite vor; CD den Vorhang im Grund. Die kleinern Striche die gemahlten Wände; E ein kleines Zimmer. So könnten die Wände, die F gegenüber stehen einen Vorsaal, oder einen andern Platz vor dem Cabinet E vorstellen. Die einzige Unbequemlichkeit hiebey wäre, daß dergleichen kleine Zimmer etwas tief in die Bühne hereinkämen und die Schauspieler etwas lauter sprechen müßten, um verstanden zu werden.

Unter der Menge der dramatischen Stüke der Alten sind wenige, die sich auf unsern gar zu schmalen Bühnen auf eine schikliche Weise vorstellen ließen, und auch von viel guten neuern Stüken wird die Vorstellung dadurch, daß die spielenden Personen öfte zu nahe auf einander stehen müssen, sehr unschiklich. Solche doppelte Auftritte, dergleichen Plautus und Terenz bisweilen haben, und die sehr lustig sind, können auf unsern engen Bühnen gar nicht angebracht werden.

Es ist Schade, daß der Herr von Riedesel, dessen ich vorher gedacht habe, da er in den Ruinen eines alten Theaters in Sicilien gewesen ist, nicht eine genaue Beschreibung von allem gegeben hat, aus welcher vielleicht einiges Licht über die wahren Ursachen des sich von der Scene so sehr leicht bis auf die entlegensten Stellen des Schauplatzes ausbreitenden Tones hätte gezogen werden können. Denn dieses scheinet noch ein ziemlich allgemeiner Mangel unsrer Bühnen, daß sie den Ton der spielenden Personen eher schwächen, als verstärken.

Schaumünze.

Wir begreifen unter diesem Namen nicht nur die, nach Art der gangbaren Geldsorten zum Andenken besonderer Personen oder Begebenheiten, geprägten Schaustüke, sondern auch die gangbaren Geldsorten alter und neuer Zeit selbst, in so fern ihr Gepräge die Aufmerksamkeit der Künstler verdienet. Sie sind, wie mehrere Gattungen, nur zufälliger Weise Gegenstände des Geschmaks und der schönen Kunst geworden.

Man kann gar leicht begreifen, wie die Nothdurft die Gewohnheit einaeführt habe, kleinen Stüken Metall Zeichen einzuprägen, wodurch sie ein authentisches Zeugniß ihres Werthes, oder der Lauterkeit des unverfälschten Metalles bekommen. Und es gereicht dem menschlichen Verstand zur Ehre, daß er so vielfältige Mittel ausgedacht hat, Sachen, die bloße Nothdurft erzeuget hat, auch noch in höhern Absichten nüzlich zu machen. Dieses ist auch dem Genie der Natur gemäß, die sich nirgend begnüget, das blos nothwendige in ihren Werken anzubringen, sondern sie zugleich auch schön und zu Nebenabsichten brauchbar macht, ob sie gleich dabey die Regeln einer klugen Wirtschaftlichkeit nicht aus den Augen sezt. Da man also geprägte Metalle brauchte, war es ein verständiger und glüklicher Einfall, sie zugleich zu Gegenständen des Geschmaks zu machen, so wie man es mit den Gebäuden gemacht hat. Vielleicht hat man diesen guten Einfall den Griechen zuzuschreiben; wenigstens wüßte ich nicht, daß man vor ihnen Münzen geprägt hätte,

hätte, an denen man eine unzweifelhafte Absicht entdeken könnte, daß sie auch Gegenstände des Geschmaks hätten seyn sollen.

Die Schaumünzen haben in mehrern Absichten einen Vorzug über alle andere Gattungen der Kunstwerke. Ihre allgemeine, schnelle und leichte Ausbreitung; ihre Dauer, die der sonst alles zerstöhrenden Zeit Trotz zu bieten scheinet; die leichte Art, sie in sehr großer Zahl zu vermehren, sind Vortheile, die ihnen eigen sind. Zwar sind sie in Ansehung der Bearbeitung und Ausführung des Stoffes, den die zeichnenden Künste wählen, enger eingeschränkt, als die Mahlerey, die Kupferstecherkunst, die Bildhauerey und die Baukunst. Aber jene Vorzüge ersetzen das, was ihnen von dieser Seite abgeht. Doch ist auch ihr Stoff nicht unbeträchtlich.

Die Griechen kannten keine kräftigere Aufmunterung zu öffentlicher Tugend und keine größere Belohnung des Verdienstes, als die Statüen. Ich getraue mir zu sagen, daß die Schaumünzen hiezu noch weit schicklicher wären, als die Statüen. Man stelle sich vor, was für eine Ehre es wäre, wenn das Bildniß einer Privatperson sehr seltener und wichtiger Verdienste halber auf gangbaren und von dem Landesherren geprägten Münzen erschiene? Ich glaube nicht, daß der ruhmgierigste Mensch eine größere Ehre sich wünschen könnte.

Außer dem Vortheil die Tugend zu belohnen, haben die Schaumünzen vielerley Nutzen. Sie sind die sichersten Mittel die merkwürdigsten Begebenheiten, die in der Geschichte eines Volkes Epochen ausmachen, auf die späteste Nachwelt zu bringen. Zwar nicht mit allen Umständen, wie die Beredsamkeit es thun könnte, aber doch mit dem Wesentlichsten, dadurch sie sich auszeichnen. Sie können auch, ohne Rükſicht auf die Nachwelt, nützlich gebraucht werden, die Einwohner eines Landes auf gewisse Erfindungen, Stiftungen und neue Anordnungen aufmerksam zu machen, und für dieselben einzunehmen. Endlich dienen sie auch, die Nachwelt von der gegenwärtigen Beschaffenheit gewisser Dinge, die vergänglich sind, zu unterrichten, merkwürdige Gebäude, Maschinen, Instrumente und andre Erfindungen nach ihrer wahren Form, zum Unterricht für die spätesten Zeiten aufzubehalten. Also könnte eine Nation die Schaumünzen sehr vortheilhaft brauchen, der Nachwelt einen guten Begriff von ihrem Verstand, Geschmak und Tugend beyzubringen.

Wollte man alle diese Vortheile, deren Wichtigkeit in die Augen fällt, auf das sicherste erhalten, so müßte man erstlich das, was die Erfindung, den Geschmak und die Kunst dieses Zweyges betrift, zu einer gewissen Vollkommenheit bringen, und dann auch auf vernünftige Polizeygesetze zur besten Anwendung desselben denken. Da dieser zweyte Punkt außer den Gränzen der allgemeinen Theorie der Kunst liegt; so wollen wir nur von dem ersten sprechen.

Es hat sich, so viel ich weiß, bis itzt noch niemand in eine wahre und auf richtigen Grundsätzen beruhende Critik der Schaumünzen eingelassen, ob gleich die Sache dieser Mühe wol werth ist. Wir wollen versuchen, einen Anfang dazu zu machen, und die weitere Ausführung der Sache andern überlassen.

Von den verschiedenen Absichten, die man bey Schaumünzen hat, ist bereits gesprochen worden; und man muß sie vor Augen haben, um die Beschaffenheit dieser kleinen Kunstwerke richtig anzugeben.

Das erste, was unmittelbar aus den erwähnten Absichten fließt, ist dieses, daß gangbare Münzsorten sich besser zu jedem Zwek der Schaumünzen schiken, als solche, die ohne be-

kannten und gangbaren Werth zu bekommen, nur in geringer Anzahl für Liebhaber, oder für einen sehr eingeschränkten Gebrauch gepräget werden. Diese verfehlen ihren Zwek größtentheils; weil sie nicht allgemein unter das Volk ausgebreitet werden; weil sie vor ihrem Untergang nicht genug gesichert sind, denn nur ihre große Menge und allgemeine Ausbreitung verhindert, und endlich; weil viele aus Mangel des öffentlichen Charakters, oder der gesetzlichen Wehhung, nicht Aufsehens genug machen.

In diesem Stük verdienen die Alten nachgeahmt zu werden, die sehr selten andere Schaumünzen machten, als die zugleich gangbare Geldsorten seyn sollten.

In Ansehung des Inhalts oder der Erfindung kann man die Schaumünzen in zwey Classen eintheilen, und sie durch die Benennung der historischen und der ästhetischen (es fällt mir kein schicklicherer Name bey) unterscheiden. Historische nenne ich die, welche die Sache schlechtweg ankündigen, und es denen, für die sie gemacht sind, überlassen, was sie davon denken, und dabey empfinden sollen: den Namen der Aesthetischen aber würde ich denen geben, wo die Sache selbst schon in einem Licht vorgestellt wird, in welchem sie natürlicher Weise einen besondern vortheilhaften Eindruk machen sollte.

Historisch sind durchgehends alle griechische und römische Schaumünzen, ob sie gleich vielfältig mit allegorischen Bildern besetzt sind, denn diese Bilder dienen blos zur historischen Bildersprache, und drüken das, was die blos nachrichtliche Umschrift sagt, durch andre Zeichen aus, oder vertreten die Stelle dieser Umschrift. Die ästhetischen Schaumünzen sind eine Erfindung der Neuern. Sie stellen die Sache nicht blos zur Nachricht vor, sondern geben ihr eine Wendung, die den, der die Schaumünze sieht, auf eine nachdrükliche Weise rühren soll; dieses erhalten sie durch würklich allegorische Abbildung der Sache. Zum Beyspiel will ich das Schaustük meines berühmten Landsmannes Hedlinger anführen, wodurch er der Republik Bern seine Hochachtung bezeuget hat, wobey er doch noch etwas von der Art der Alten beybehalten.

Auf der Vorderseite siehet man das allegorische Bild der Republik; eine Pallas, die sich an Berns Wapenschild lehnet, in der rechten Hand einen Palmen- und einen Oelzweyg, in der linken aber den Speer hält, auf welchem eine Mütze, das alte Zeichen der Freyheit, gesetzt ist, nebst der Aufschrift Res publica Bernensis. So weit ist das Stük historisch, und im Geschmak der Alten; weil in so fern blos der Staat, dem zu Ehren das Stük gepräget worden, sowol durch die Schrift, als durch ein bezeichnendes Bild, genennt wird. Aber dieses Bild ist nur die Hauptfigur einer reich zusammengesetzten Gruppe, die im Grunde nichts anders, als eine allegorische Lobrede auf die Republik ist. Ein aus alten, itzt in Abgang gekommenen Waffen bestehendes, und mit einem Lorbeerzweyg umwundenes Siegeszeichen, deutet auf die Siege älterer Zeit, und neue Kriegeszeichen, allegorische Abbildungen der Wissenschaften, der Künste, der Gerechtigkeit, der Gelindigkeit, des Reichthums, der Freygebigkeit, schildern den gegenwärtigen Charakter der Republik. Dieses gehöret zum Aesthetischen.

Auf der hintern Seite liegen auf einem steinernen mit einem Teppich bedekten Würfel ein Lorber- und ein Olivenkranz und die Ueberschrift ist: Virtuti et prudentiæ. Dieses kann auch noch als historisch angesehen werden; weil dadurch schlechthin ausgedrukt wird, daß der Künstler dieses Werk aus Hochachtung für die Tugend

Tugend und Weisheit dieser Republik perfertiget habe.

Die wesentliche Vollkommenheit der historischen Schaumünze besteht darin, daß sie die Sache, die sie blos zur Nachricht ausbreiten will, bestimmt, deutlich, und kurz ausdrüke, so wie es etwa eine historische Inschrift thun würde. Man könnte den Zwek in der That mit bloßer Schrift auf der Schaumünze erreichen, und in viel Fällen wären keine Bilder nothwendig. Allein wolgezeichnete und gut gearbeitete Bilder, wenn sie auch nichts zur Nachricht beytragen, welches der Fall der Hinterseiten auf den meisten antiken Münzen ist, machen die Schaumünze schäzbarer; veranlassen, daß man sie gern und oft betrachtet, und daß dadurch der Zwek desto sicherer erhalten wird.

Die Bilder, die man auf historische Münzen setzet, sind Portraite der Personen, die man durch solche Denkmale ehret; bildliche Vorstellungen der That oder Begebenheit, wodurch das Denkmal veranlasset worden ist, oder der Personen, des Staats, der Stadt, welche das Denkmal gestiftet hat; bisweilen wahre Abbildungen von Werken, oder Erfindungen, die man für wichtig genug hält, zu vieler Menschen Kenntniß, oder auf die Nachwelt zu kommen, dergleichen verschiedene merkwürdige Gebäude sind, die man auf alten Münzen antrifft. Hierüber haben wir außer dem, was vorher über ihre Deutlichkeit, Kürze und Richtigkeit angemerkt worden, nichts zu sagen; weil sie ihre übrige Beschaffenheit, was die Schönheit und den Geschmak betrifft, mit den andern Werken zeichnender Künste gemein haben. Nur scheinet es, daß Würde und edle Einfalt wesentlicher zu solchen Werken, als zu irgend einer andern Gattung, erfodert werden; weil es meist öffentliche Werke sind, die ein ganzes Volk veranstaltet hat, und die für ein ganzes Volk, auch wol gar für die Nachwelt besonders, bestimmt sind. Hiezu findet man die besten Muster in den Sammlungen griechischer und römischer Münzen. Die neuern Werke dieser Art fallen gar oft ins Schwülstige, ins Uebertriebene, ins Schwere, oder gar ins Niedrige.

Mehr Nachdenken und Erfindung fodern die ästhetischen Schaumünzen, und es wäre der Bemühung eines Mannes von Geschmak nicht unwürdig, die Theorie dieses besonderen Nebenzweyges der schönen Künste zu bearbeiten. Man trifft kaum in irgend einem andern Theil mehr Mißbrauch, schlechten Geschmak und so vollen Unsinn an, als hier. Unter der ungeheuern Menge neuerer Schaumünzen sind die, denen ein Mann von Geschmak Beyfall geben könnte, höchst selten. Die Hauptsache kommt auf zwey Punkte an. 1. Daß man einen wichtigen der Sache angemessenen Gedanken erfinde, der, auch in so fern er durch Worte ausgedrukt würde, der Sache anständig, auch vollkommen kräftig, oder ästhetisch sey. 2. Daß eine wolausgesonnene Allegorie diesen Gedanken nicht nur richtig ausdrüke, sondern ihn noch stärker und nachdrüklicher sage, als bloße Worte es vermochten. Dies ist ein höchst schwerer Punkt. Ich will zur Erläuterung dieser Sache ein Beyspiel anführen. Man hat ein Schaustük, das, wo ich nicht irre, auf den Erbstatthalter der vereinigten Niederlande, Wilhelm V. geprägt worden. Die besondere Veranlassung dazu ist mir nicht bekannt, und ich habe das Stük auch nicht bey der Hand. Nur erinnere ich mich, daß der Gedanken, den man hat vorstellen wollen, dieser ist, daß der Prinz, vermöge des engen aber zwanglosen Bandes, das ihn an die vereinigten Republiken heftet, diese nicht als ein Herr beherrsche, sondern durch seinen

Einfluß

Einfluß die Quelle einer dauerhaften Ordnung und des Wolstandes geworden. Der Gedanken ist an sich gut und wichtig. Die Allegorie, wodurch er sinnlich ausgedrukt wird, ist das Planetensystem, das blos durch den Einfluß der Sonne, dauernde Ordnung, Leben und Nahrung bekommt. Blos das allgemeine Gesetz der Schwere, folglich ein ganz natürliches Band, verbindet darin alles zusammen, und das Haupt, nämlich die Sonne, herrscht zwar, aber blos zum Wohlthun, und nicht despotisch, indem sie selbst dem Zug der Planeten nachgiebt und beständig von diesen aus ihrer Ruhe gerükt wird. Dieses wird durch die Umschrift; Unus traho septem, trahorque ab illis, wol ausgedrukt. Die Allegorie ist vollkommen richtig und geistreich: aber sie ist etwas zu gelehrt, und denn hat sie mehr die Kraft eines Gleichnisses, als einer wahren Allegorie; sie drükt den Gedanken nur deutlicher, aber nicht nachdrüklicher aus, als Worte.

Von der eigentlichen Beschaffenheit solcher Allegorien, wie sie hier nöthig sind, haben wir bereits anderswo gesprochen, *) und überlassen, um nicht gar zu weitläuftig zu seyn, die nähere Betrachtung dieser Sache einem andern Liebhaber der schönen Künste.

Die Kunst der Schaumünzen ist, wie die zeichnenden Künste überhaupt von den Griechen beynahe auf den höchsten Punkt der Vollkommenheit getrieben worden. Doch haben auch die Neuern etwas hinzugethan, und Werke gemacht, die mit den Alten um den Vorzug streiten. Aber hiervon sprechen wir in einem andern Artikel. **)

Wir haben aber hier noch einiges anzumerken. Die großen Schaumünzen, die einen erhöheten, und aus Gliedern, die den Gliedern der Baukunst ähnlich sind, bestehenden Rand haben, werden insgemein Medaillen genennt, die kleinern aber, deren Rand wie in den größern gangbaren Münzsorten, kraus ist, bekommen insgemein den Namen Jettons, welches ohngefähr so viel bedeutet, als Zahl- oder Rechenpfennig. Es ist ein Vorurtheil zu glauben, daß eine Person mehr durch eine Medaille, als durch einen Jetton geehrt werde. Man könnte mit mehrerm Rechte das Gegentheil behaupten; denn die Ehre scheinet um so viel größer, je weiter eine Schaumünze ausgebreitet wird. Dieses aber geschieht durch Jettone besser; weil mehrere Menschen, des geringern Preises halber, sie kaufen, als große Medaillen. Eben so scheinet es, daß kupferne Medaillen, weil sie dem Einschmelzen weniger, als silberne und goldene unterworfen sind, einen Vorzug vor diesen haben.

Die vordere Seite, die insgemein das Brustbild oder den Kopf einer Person vorstellt, wird ofte mit dem französischen Worte Avers bezeichnet, die hintere, die den Gedanken darüber ausdrükt, heißt denn der Revers, und wenn auf dieser noch unten ein kleiner abgesonderter Raum ist, so bekommt er den Namen Exergue.

*) S. Allegorie in zeichnenden Künsten.

**) S. Steinschneider; Stempelschneider.

Schauspiel.

Daß die Menschen einen starken Hang nach allen Gattungen der Schauspiele haben, ist zu bekannt, als daß es nöthig wäre, es hier zu zeigen. Mit großer Begierde und Lebhaftigkeit versammelt sich die Menge überall, wo sie etwas besonderes und außerordentliches zu sehen, oder zu hören glaubet, ob sie gleich kein anderes Interesse dabey hat, als die Neugierde zu befriedigen, oder eine Zeitlang sich in einem etwas lebhaften

haften leidenschaftlichen Zustand zu fühlen.

Es war sehr natürlich, daß die schönen Künste sich dieses natürlichen Hanges der Menschen bedienten, ihnen künstlich veranstaltete Schauspiele zu geben. Die frommen Eiferer und die finstern Moralisten, die alle zum Zeitvertreib veranstaltete Schauspiele verwerfen, bedenten nicht, was für wichtige Gelegenheiten dem Menschen nützlich zu seyn, sie den schönen Künsten zu benehmen suchen. Würden sie die Sachen genauer überlegen, so wurden sie finden, daß es besser sey, anstatt die Schauspiele zu hindern, auf Mittel zu denken, sie, ohne ihnen von ihrer Annehmlichkeit etwas zu benehmen, recht nützlich zu machen.

Sobald die Menschen durch das gesellschaftliche Leben ihren Gesichtskreis erweitert, und ihre innere Würksamkeit vermehrt haben, wird ihnen der gedankenlose Zustand, da weder der Geist noch die Empfindung durch äußere Gegenstände gereizt und in einige Wärme gesetzt werden, unerträglich. Nur der noch halb wilde Mensch, der sich wenig über das Thier empor gehoben hat, kann einen solchen Zustand der Gedankenlosigkeit ertragen: steht er sich aber bey dem schon etwas mehr gebildeten Menschen oft ein, so verliert dieser dadurch seine Würksamkeit und die Warme des Geistes und Herzens, die ihn eigentlich zu einem weit über die Thiere erhabenen Wesen machen.

Also hat der Mensch kein wichtigeres Interesse, als die beständige Unterhaltung und Verstärkung seiner innern Würksamkeit. Dadurch wird er immer verständiger, immer empfindsamer, vermehrt die Masse seiner Vorstellungen und damit auch die Fertigkeit sie zu ordnen und Nutzen daraus zu ziehen. Was einzelen Menschen begegnet, die, wenn sie in einem einsamen Cabinet, in Ruhe und Müßiggang erzogen worden, träg, unthätig, dumm, ungesellig werden, das würde auch einem ganzen Volke wiederfahren, das in thierischer Unthätigkeit lebte. Nun sind zu beständiger Unterhaltung der innern Würksamkeit nur zwey Mittel vorhanden; Geschäffte und Zeitvertreib. Zu Geschäfften wird der Mensch durch die Noth getrieben; aber wenn sie auch sonst nichts verdrießliches haben, so ermüden sie zu sehr, als daß man ihnen beständig obliegen könnte, und haben dabey den Nachtheil, daß man sie meist einsam, oder doch in gar zu sehr eingeschränkter Gesellschaft verrichten muß. Immer anhaltend würden sie den Menschen ungesellig machen, und außerdem noch seinen ganzen Gesichtskreis gar zu eng einschränken. Darum ist es nothwendig, daß sie mit angenehmem Zeitvertreib abwechseln, und daß dieser die Menschen in grösserer Anzahl zusammenbringe, als die Arbeit gewöhnlicher Weise verstattet.

Was ist also natürlicher, nützlicher, wohlthätiger, als daß die, deren Beruf es ist, für das Beste der Gesellschaft zu sorgen, auch auf Mittel denken, derselben angenehmen und zugleich nützlichen Zeitvertreib, der sie in größere Gesellschaften zusammenbringe, zu verschaffen? Ueberläßt man dieses dem Zufalle, so werden allerhand schädliche Folgen daher entstehen. Die Muße wird einige auf verderblichen Zeitvertreib führen, andere werden sich von gewinnsüchtigen Menschen, entweder zu abgeschmakten, unvernünftigen, oder zu unsittlichen Schauspielen verleiten lassen, welche die schlimmsten Folgen haben. Also gebe man einem fleißigen und arbeitsamen Volke wohl überlegte und nützliche Schauspiele.

In großen Städten, wo insgemein die Anzahl der ganz, oder halb müßigen

müßigen Menschen sehr beträchtlich ist, scheinen zweyerley Schauspiele nöthig: ein tägliches für eine geringere Anzahl Menschen, und ein etwas seltneres für die Menge, deren dringendere Arbeit nur bisweilen einen Ruhetag zuläßt. Einige überall eingeführte Feste und Feyertage, öffentliche Spaziergänge und andere durch Gewohnheit eingeführte Zusammenkünfte, thun schon etwas zu gesellschaftlicher Vereinigung, und zum Zeitvertreib. Aber es ist weder hinlänglich, noch nützlich genug. Besondere Veranstaltungen, wodurch die Einwohner eines Orts veranlasset würden, in gröſsern Gesellschaften zusammen zu kommen, und da einen wahrhaftig nützlichen, und jedem angenehmen Zeitvertreib zu genießen, scheinen allerdings der Ueberlegung eines Gesetzgebers würdig zu seyn.

Seltsame Träumereyen! wird ohne Zweifel mancher hiebey denken. Man soll also in jeder Stadt und in jedem Dorfe Schauspieler unterhalten? Was für ungereimte Dinge nicht ein müßiger Kopf ausheket! Nur etwas Geduld, wir wollen die Sachen ganz vernünftig überlegen. Noch ist hier vom Schauspiel überhaupt, und nicht von Comödien die Rede. Ich kenne ein Land, wo bald jedes Dorf den Sommer über wöchentlich mehr als eine Art eines öffentlichen Schauspieles genießt, die ich selbst sehr oft mit großem Vergnügen angesehen habe; theils die Gewohnheit, theils würklich überlegte Veranstaltungen des Gesetzgebers haben mancherley Leibesübungen und Spiele eingeführt, denen ein ganzes Dorf mit Lust zusieht, und wobey Fröhlichkeit nicht ohne guten Anstand herrscht. Ich glaube mich nicht zu betrugen, wenn ich solcher Arten von Schauspielen einen sehr vortheilhaften Einfluß auf die Gemuther zuschreibe. Auch darin nicht, daß ohne belästigenden Aufwand, und mit einiger Ueberlegung und Klugheit, solche Schauspiele allmählig etwas mehr Form und Nutzbarkeit erhalten könnten. Also ist eben nicht alles, was von allgemein einzuführenden Schauspielen gesagt wird, bloßes Hirngespinnst eines in Träumerey versunkenen Kopfes. Wenigstens nicht für die Länder, die das Glük genießen, unter einer nicht ganz brutalen Regierung zu stehen.

Aber ich verirre mich zu weit aus meiner Bahn, da hier eigentlich nur von den scenischen Schauspielen die Rede seyn sollte. Indessen scheinet es doch nöthig, um das, was von dieser besondern Gattung zu sagen ist, einleuchtender zu machen, von der Nothwendigkeit und der Wurkung des Schauspieles überhaupt zu sprechen. Von der Nothwendigkeit haben wir gesprochen; aber die Würkung des Schauspieles ist noch näher zu betrachten.

Es ist gewiß, daß der Mensch in keinerley Umständen lebhafterer Eindrüke und Empfindungen fähig ist, als bey dem öffentlichen Schauspiel. Der Geist ist nicht nur da in völliger Freyheit, und durch Wegräumung aller andern Vorstellungen bereit, jeden Eindruk, den man ihm geben wird, anzunehmen, sondern erwartet dieses mit Lebhaftigkeit, und man freuet sich zum voraus darauf. Ein großer und höchstwichtiger Vortheil, den sich bey andern Gelegenheiten, wo die Menschen aus Pflicht oder Zwang zusammenkommen, ein Redner mit großer Müh und Kunst kaum verschaffen kann. Hier ist jeder schon zum voraus auf das, was er hören und sehen wird, begierig, und zum stärksten Eindruk vorbereitet.

Denn wird durch die Menge der Zuschauer, und wo dieses sich zugleich einfindet, durch eine gewisse Feyerlichkeit der Sache, die Lebhaftigkeit der Erwartung, und jeder Eindruk unglaublich verstärkt. Große und feyerliche Versammlungen haben

dieses

dieſes an ſich, daß das, was man dabey ſieht und hört, in dem Verhältniß der Menge der Zuſchauer, und der Feyerlichkeit des Tages, Kraft auf die Gemüther bekommt. Man ſollte denken, daß jeder einzele Zuſchauer das, was alle andre zu gleicher Zeit fühlen, in ſich vereinige. Nichts in der Welt iſt anſtekender und kräftiger würkend, als Empfindungen, die man an einer Menge Menſchen auf einmal wahrnimmt.

Alſo ſind unſtreitig öffentliche Schauſpiele, vorzüglich aber die, die bey feyerlichen Gelegenheiten, und mit einiger in die Augen fallender Veranſtaltung, oder Parade gegeben werden, die vorzüglichſten Gelegenheiten, auf ein ganzes Volk die ſtärkſten, lebhafteſten, folglich auch würkſameſten Eindrüke zu machen. Ein alltägliches Schauſpiel, beſonders das, was zu ſichtbar das Gepräg einer ärmlichen Privatveranſtaltung hat, verlieret einen großen Theil dieſer Würkung, beſonders, wenn die Anzahl der Zuſchauer gering iſt. In Griechenland und Rom wurden anfänglich die Schauſpiele blos bey Gelegenheit feyerlicher Feſttage gegeben. Da thun ſie allerdings die größte Würkung. Unſere ſceniſche Schauſpiele, ſo wie ſie meiſtentheils ſind, verlieren einen großen Theil der Würkung, die ſie durch überlegtere Veranſtaltungen haben könnten.

Wir wollen nun, ohne noch zu behaupten, daß die Sache ſich würklich ſo verhalte, vorausſetzen, daß dem ſo vorbereiteten Zuſchauer ein Schauſpiel vorgeſtellt werde, das nach ſeinem Inhalt lehrreich und wichtig ſey; das ſeinen Verſtand wichtige Vorſtellungen, in ſeinem Herzen große und edle, oder doch wahrhaftig nützliche Geſinnungen und Bewegungen rege mache; daß er da Menſchen handeln ſehe, deren Denkungsart, Maximen, Grundſätze und Geſinnungen er ſich könne zum Muſter nehmen, oder zur Warnung dienen laſſen; daß er Handlungen ſehe, deren einleuchtende Rechtſchaffenheit und edle Größe ſein Herz mit Liebe für die Tugend entflamme, oder auf der andern Seite abſchrekende Beyſpiele von der Niedrigkeit, Abſcheulichkeit und den traurigen Folgen des Laſters: kann man alsdenn an der großen Wichtigkeit ſolcher Schauſpiele noch zweifeln?

Kein Verſtändiger wird ſich getrauen, einem ſolchen Schauſpiel die höchſte Nützlichkeit abzuſprechen: man wird vielmehr dem Ariſtoteles Beyfall geben, der ihm die erſte Stelle unter den Werken des Geſchmaks anweiſet. Aber noch zweifeln viel verſtändige Männer, daß das Schauſpiel ſo ſeyn könne; oder daß dabey, wenn es auch ſo wäre, gewiſſe höchſt ſchädliche und verderbliche Mißbräuche, die man aus Erfahrung nur allzugewiß kennt, k.nnen vermieden werden. Was hilft es, ſagt man, daß man die innere Möglichkeit eines wahrhaftig nützlichen Schauſpieles einſehe, nachdem man aus Erfahrung weiß, daß bey der Ausführung einer ſo nützlich ſcheinenden Sache, ſich ſo viel ſchädliches und verderbliches mit einſchleicht, das die Vortheile noch weit überwiegt?

Wir wollen nicht verſchweigen, daß nicht ziemlich durchgehends ſich würklich ſchwere Mißbräuche überall eingeſchlichen, wo die ſceniſchen Schauſpiele gewöhnlich ſind; wir wollen ſo gar geſtehen, daß eben deshalb in manchem Orte die Schauſpiele, ſo wie ſie ſind, mehr ſchaden, als nützen. Die verderblichen Folgen deſſelben ſind zu bekannt, als daß es nöthig wäre, ſie hier anzuzeigen. Wäre dieſem Uebel nicht abzuhelfen, oder wären die hiezu nöthigen Mittel, ohne in andere große Schwierigkeiten zu verfallen, nicht möglich, ſo wollten wir gerne die Sache aufgeben.

Aber

Aber sie scheinet uns nicht ohne Rettung zu seyn. Es würde zwar eine sehr weitläuftige Abhandlung erfodern, wenn wir uns über jede einzele Schwierigkeit dieser Sache einlassen, und die Mittel anzeigen sollten, sie zu übersteigen. Wir wollen also blos bey dem Wesentlichsten stehen bleiben.

Ohne Gründe und Gegengründe neben einander zu halten, und abzuwägen, begnügen wir uns, einige sehr leicht auszuführende Einrichtungen vorzuschlagen, wodurch der gröste Theil, der den Schauspielen itzt anhangenden schädlichen Folgen abgeholfen würde. Leicht würden diese Einrichtungen seyn, wenn man einen ernstlichen Vorsatz, bey denen, die allein öffentliche Einrichtungen zu machen berechtiget sind, voraussetzt. Dieses ist freylich ein Hauptpunkt, dessen nähere Betrachtung eigentlich nicht hieher gehört.

Zuerst wäre nöthig, daß die Schauspiele von der gesetzgebenden Macht nicht blos als Privatanstalten geduldet, oder geschützt, sondern als würklich wichtige öffentliche Einrichtungen besorgt, und durch Gesetze gehörig eingeschränkt würden. Dieser Vorschlag hat keine Schwierigkeit; weil er keinen, oder doch nicht zu achtenden Aufwand erfodert, als etwa ein öffentliches Gebäude zu Schauspielen, wozu sich allemal leicht Rath fände. Verständige und redliche Männer, die die Aufsicht, wenigstens wechselsweise, und auf eine Zeit, ohne Belohnung dafür zu fodern, auf sich nähmen, würden sich wol finden.

Die öffentlichen Schauspiele müßten nur auf gewisse Tage eingeschränkt werden: (die täglichen Vorstellungen für die Menge reicher Müßiggänger in großen Städten lassen wir hier aus der Acht) und vorzüglich auf Tage der Feyer und Erholung, da ohnedem die wenigsten Einwohner Geschäffte treiben. Und ich würde es für nichts weniger, als gottlos halten, wenn selbst einige gottesdienstliche Feyertäge mit dazu genommen würden. Hiebey zeigen sich keine Schwierigkeiten; es sey denn, daß man befürchten wollte, der Zulauf möchte zu groß seyn. Aber dieser Schwierigkeit, die nur in sehr grossen Städten vorkäme, ist da so leicht abzuhelfen, daß wir uns dabey nicht aufhalten.

Kein Stük müßte auf die Schaubühne kommen, das nicht vorher von verständigen, redlichen und öffentlich dazu bestellten Männern, dazu für würdig, oder schiklich gehalten worden. Auch über diesen Punkt sehe ich keine Schwierigkeit, besonders, wenn diese Männer angewiesen wären, nicht zu entscheiden, was vorgestellt, sondern was nicht vorgestellt werden soll. Die einzige Schwierigkeit, die aber wol zu heben wäre, besteht darin, daß diesen Männern einige wahrhaftig gründliche Maximen, der Beurtheilung halber vorgeschrieben würden. Es läßt sich doch wol, ohne ein Solon, oder Lykurgus zu seyn, einsehen, was hier schädlich ist, oder nicht. Eben diese Männer müßten die Aufsicht auf die Policey des Schauspieles haben, und die Schauspieler unter ihnen, als ihrer besondern Obrigkeit, in Sachen, die zum Schauspiel gehören, stehen.

Die Dichter, die das Glük hätten, Stüke, die die Erlaubniß der Vorstellung erhalten, gemacht zu haben, müßten, so wie es in Frankreich geschieht, nach Maaßgebung des Beyfalles, den ihre Werke erhalten, aus den Einkünfen der Schaubühne hinlänglich belohnet werden. An der Möglichkeit dieser Belohnung wird wol Niemand zweifeln. Die vorgeschlagenen Einrichtungen werden begreiflich machen, daß der Zulauf zum Schauspiel groß sey, daß folglich der Preis der Plätze sehr gering, und die Einnahme dennoch hinlänglich

seyn

seyn würde, Dichter und Schauspieler reichlich zu belohnen, ohne dem Zuschauer beschwerlich zu fallen.

Ich halte dafür, daß diese Vorschläge allein schon hinlänglich wären, nicht nur die Schaubühne von der ihr itzt anklebenden Schädlichkeit zu reinigen, sondern sie in der That zu ganz wichtigen Anordnungen zu machen. Länder und Städte, die nicht völlig unter dem Druk der Armuth schmachten, hätten immer noch Vermögen genug, den dazu erfoderlichen Aufwand zu bestreiten. Aber es scheinet unnöthig, sich über diesen Punkt ausführlicher einzulassen.

Der allgemeine Charakter des guten Schauspieles besteht darin, daß sehenswürdige Sachen einer Menge Menschen zugleich vorgestellt werden, damit diese nicht nur einen sehr vergnügten, sondern auch zugleich in andern Absichten nützlichen Zeitvertreib dabey genießen. Was auf der Schaubühne vorgestellt wird, muß der Menge verständlich und faßlich seyn; muß nicht blos wenige Menschen von besonderm Stand und Lebensart, sondern das ganze Publicum interessiren; muß schon durch das Aeußerliche die Sinnen stark rühren, und schon dadurch interessant seyn. Was man sieht, muß höchst natürlich, aber auch lebhaft, das Auge weder verwirrend, noch ermüdend, folglich einfach und genau bestimmt seyn, damit man es schnell fasse, und der Eindruk davon nicht erst bey längerm Nachdenken empfunden werde.

Die erwähnten nothwendigen Eigenschaften, muß man bey Verfertigung und Anordnung der Schauspiele nothwendig vor Augen haben. Man muß die versammelte Menge, für welche man arbeitet, nicht einen Augenblik aus dem Gesichte verlieren, sich beständig an ihren Platz, und in ihre ganze Lage stellen, um zu beurtheilen, ob alles was vorkommt, die gehörige Wurkung thun werde.

Ein Dichter, der für einsame Leser schreibt, kann fürtreffliche Dinge sagen, und einen Ausdruk dazu wählen, der höchst schiklich wäre, und beydes könnte in einem Schauspiele sehr unschiklich seyn. So kann eine Handlung für den, der sie episch oder historisch behandeln wollte, fürtrefflich, und zum Drama sehr unschiklich seyn. Hier muß der wesentliche Theil der Handlung, auf den das meiste ankommt, nothwendig vor unsern Augen vorgehen, und nicht blos erzählet werden.

Diese Foderungen betreffen nur das Interessante und Anlokende des Schauspieles. In so fern es nun zugleich ein den schönen Künsten würdiges und nützliches Werk seyn soll, muß es auch noch andern Foderungen genug thun. Zwar muß man bey Verfertigung des Schauspieles nicht den unmittelbaren moralischen Nutzen, sondern jene, als die wesentlichen Foderungen vorzüglich vor Augen haben. Der Schauplatz ist vornehmlich ein Ort des lebhaften Zeitvertreibes nicht eine Schule der Sitten; er nimmt diesen Charakter nur zufällig an. Aber das ist wesentlich, daß der Zeitvertreib nicht zugleich schädlich sey. Der dramatische Dichter kann sich also dieses zur Maxime machen, daß er, um seinen Beruf gemäß zu handeln, die versammelte Menge unschädlich lebhaft zu belustigen, zugleich aber, so weit dieses mit jenem bestehen kann, nützlich zu unterhalten habe. Hier gilt vorzüglich die Regel des Horaz. Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.

Unschädlich wird das Drama, wenn unter Geschmak alles, was man dabey sieht und höret begleitet; wenn in Absicht auf die äußern Sitten, und die innere Gemüthsbeschaffenheit, nichts unanständiges, nichts unsittliches, nichts lasterhaftes, oder schändliches, als belustigend, angenehm,

nehm, oder vortheilhaft vorgestellt wird; wenn das, was den Zuschauer hauptsächlich erabzt, das, an dessen Vorstellung er das gröste Wolgefallen hat, weder unsittlich, noch auf irgend eine Weise schädlich ist.

Es gehört viel Verstand, Kenntniß des Menschen, und groe Erfahrung dazu, diesen Foderungen genug zu thun. Denn viel Dinge, die sehr interessant und unterhaltend sind, scheinen oft unschädlich, und können es doch durch ganz natürliche Folgen werden. So ist es nicht nur an sich gar nicht schädlich, sondern für viele Gemüther nützlich, durch Mitleiden gerührt zu werden: Man interessirt sich mit ungemeiner Rührung für die leidende Tugend, nimmt herzlichen Antheil an dem Unglük, oder widrigen Schiksal unschuldiger Menschen. Wir sehen daher, daß die zärtlich rührenden Schauspiele durchgehends groen Beyfall finden. Aber es gehört wahrhaftig Vorsichtigkeit dazu, wenn sie nicht vielen schädlich werden sollen. Ein einziger besonderer Fall wird die Wichtigkeit dieser Anmerkung bestätigen. Gute, aber dabey etwas schwache Gemüther, finden die gröste Wollüst, an zärtlichem Mitleiden, und man hat zu befürchten, daß junge Personen von solchem Gemüthe, durch rührend traurige Scenen, nicht nur von Vergehungen und Uebereilungen, dadurch sie veranlasset worden, nicht abgeschrekt, sondern sogar dazu verleitet werden. Ich könnte mehr, als ein Beyspiel anführen, da schwache Menschen durch einen vermeyntlich erhaulichen, und daher beneidungswürdigen Tod hingerichteter Missethäter, verleitet worden, sich einen solchen auch zuzuziehen.

Auch hat man Beyspiele, daß offenbare und verabscheuungswürdige Laster blos aus Unvorsichtigkeit auf der Schaubühne etwas so lustiges angenommen haben, daß unbedachtsame Menschen, nicht nur keinen Abscheu, sondern gar Neigung, oder Anlokung dafür gefühlt haben. Hievon hat man ein merkwürdiges Beyspiel an der berühmten comischen Oper, die unter dem Namen the Beggars Opera bekannt ist; darin die Lebensart und der Charakter des lüderlichsten Räubergesindels auf eine sehr comische Art geschildert wird. Man will in London, wo das Stük seit vielen Jahren oft auf die Schaubühne kommt, zuverläßig erfahren haben, daß dadurch viele zu dieser verworfenen Lebensart verleitet worden. Deswegen ist es voriges Jahr in ernstliche Ueberlegung gekommen, dieses Lieblingsstük der Einwohner in London durch ein Gesetz von der Schaubühne zu verbannen. Daran hat der Verfasser des Stüks, der ganz andre Absichten dabey hatte, wol nicht gedacht.

So sind nach meinem Bedenken alle listige und mit Genie ausgedachte und ausgeführte Betrügereyen der Bedienten, die so häufig in Comödien vorkommen, auf ähnliche Weise für den zuschauenden Pöbel schädlich, wenn gleich der Dichter die Vorsichtigkeit braucht, sie zulezt zu beschämen. Dieses beweiset nun hinlänglich, daß man groe Vorsichtigkeit anwenden müße, auch das mittelbar schädliche zu vermeiden.

Wir haben vorher angemerkt, daß lebhafte, dabey unschädliche Belustigung die Haupteigenschaft eines guten Schauspielers sey, aber einen Vorzug mehr dadurch bekomme, wenn es auch unmittelbar nützlich werde. Dieses kann es durch vielerley Mittel werden, die so bekannt oder leicht zu entdeken sind, daß ich es für überflüssig halte, mich hierüber näher einzulaßen. Es scheinet auch, daß Stüke die diesen Vortheil haben, zu unsern Zeiten immer gemeiner werden, als sie ehedem gewesen sind, da man die bloße Belustigung, oder blos überhaupt leidenschaftliche Erschütte-

rung

rung der Gemüther zum einzigen Augenmerk hatte.

Aber es ist Zeit, daß wir diesen Punkt verlassen, und nun auch die verschiedenen Gattungen des Schauspieles betrachten. Man könnte dreyerley Gattungen desselben bestimmen. Die erste würde die blos belustigenden und unterhaltenden Schauspiele begreifen, wobey man gar keine andre Absicht hätte, als den guten Zeitvertreib; die zweyte Gattung könnte aus solchen bestehen, die zwar den äußern Schein der bloßen Ergötzlichkeit hätten, in der That aber auf Unterricht und Bildung der Gemüther abzielen. Die dritte Gattung endlich würde aus solchen bestehen, die ein besonderes Nationalinteresse zum Grunde hätten, und nur bey besondern Feyerlichkeiten auf einen wichtigen ihnen gemäßen Zwek abzielten.

Es wäre darum nützlich, diese Gattungen von einander zu unterscheiden, damit die Dichter allemal bey ihrer Arbeit den Charakter der Gattung, die sie behandeln, vor Augen haben könnten, um nichts blos aufs unbestimmte zu arbeiten. Ueberhaupt würde das Wesentliche der ersten Gattung darin bestehen, daß sie unterhaltend; der zweyten, daß sie lehrreich; der dritten, daß sie national seyn müßten.

Die von der ersten Gattung würden keine genau bestimmte Wahl der Materie erfodern, und könnten auch in der Ausführung in Absicht auf Plan und Regelmäßigkeit weit freyer behandelt werden, als die andern. Von den bekannten Arten der Schauspiele könnten verschiedene zu dieser Gattung gezählt werden. Alle Comödien, die blos lustig sind, ohne irgend eine besondere Absicht zu haben, etwa eine Art der Thorheit, oder irgend einen Charakter zu schildern; alle Comödien und Tragödien, die keine Haupthandlung zum Grunde haben, sondern gleichsam aus einzeln, schwach zusammenhangenden Scenen zusammengesetzt sind, *) können in diese Classe gerechnet werden. Auch die meisten Opern nach der gewöhnlichen Art gehören hieher. Denn im Grunde sind sie nichts anders, als schwach, auch ofte gewaltsam an einander gehängte Scenen, die zum angenehmen Gesang, zu unterhaltenden Aufzügen, zu schönen theatralischen Mahlereyen sollten Gelegenheit geben. Daben kan man, ohne sich an die strengen Vorschriften, die wir für eine höhere Art der Oper gegeben haben, **) zu binden, wenn es auch nicht auf die natürlichste Weise zusammenhängt, alle schönen Künste zugleich in diesem Schauspiel zum Vergnügen der Zuschauer zusammen rufen.

Es wäre leicht noch eine weit grössere Mannichfaltigkeit dieser Gattung des Schauspieles einzuführen. Da es blos einen ergötzenden Zeitvertreib zum Grunde hat, so ist es gar nicht nothwendig, daß man sich auf sittliche, oder leidenschaftliche Handlungen der Menschen dabey einschränke. Lebensart und Gebräuche fremder Nationen, seltsame und wunderbare Begebenheiten, besonders von der Art, wie den Seefahrern bisweilen begegnen, wären ein sehr reicher Stoff dazu, und man hätte dabey Gelegenheit, uns nicht nur die Sitten und Lebensart fremder Völker, sondern auch die sonderbarsten Scenen der Natur in Ländern, die unter einem von dem unsrigen ganz verschiednen Himmelsstrich liegen, vorzustellen. In großen Städten, wo das Schauspiel ein alltäglicher Zeitvertreib ist, würde diese weitere Ausdehnung des Stoffes den Dichtern die Erfindung neuer Stüke sehr erleichtern.

*) S. Scene.
**) S. Oper.

Zu der zweyten Gattung rechnen wir von den bekannten Schauspielen diejenigen, die sittlichen Unterricht und Bildung der Gemüther zur Hauptabsicht haben; die so eingerichtet sind, daß der ganze Plan auf einen einzigen bestimmten Punkt eines allgemein sittlichen Unterrichts, oder einer bestimmten allgemeinen leidenschaftlichen Rührung, abzielet. Diese müssen so beschaffen seyn, daß unter beständiger angenehmen Unterhaltung des Zuschauers, alles auf den besondern Zwek den Zuschauer über einen wichtigen Punkt zu unterrichten, oder zu rühren, abzielet. In diese Classe gehören demnach die gewöhnlichen dramatischen Stüke, die Comödien und Tragödien. Weil ihr Zwek schon weit genauer bestimmt ist, als in der ersten Gattung, so ist auch die Erfindung und Wahl des Stoffes und die Behandlung desselben, hier schon mehrern Schwierigkeiten unterworfen. Es gehöret schon viel dazu, eine Handlung auszudenken, oder anzuordnen, darin alles einzele auf den besondern Zwek des Dichters abzielet. Seiner Natur nach ist also diese Gattung des Schauspieles schon seltener, als die vorhergehende. Es wäre aber auch nicht rathsam, daß dergleichen Schauspiele täglich aufgeführt würden. Ein wichtiges Drama von dieser Gattung muß den, der es gesehen hat, lange beschäfftigen, und mancherley Vorstellungen in ihm erweken, zu deren völliger Entwiklung und Festsetzung in dem Gemüthe, Zeit erfodert wird. Darum ist es besser, daß es nur selten, als daß alle Tage ein neues vorgestellt werde.

Da sie indessen nur auf allgemeinen Unterricht und auf Erwekung allgemein menschlicher Empfindungen abzielen, so ist nicht nothwendig, daß der Inhalt blos national sey. Es giebt Stüke, die in England und Frankreich eben so gute Würkung thun, als in Deutschland, und wo es überhaupt gleichgültig ist, aus welchem Land und aus welcher Zeit der Stoff genommen sey, wenn er nur die Menschlichkeit überhaupt interessirt. Hingegen können auch ganz bestimmte nationale Stüke aus fremden Ländern hier nichts helfen. Ganz französische, oder ganz englische Sitten würden unter uns für diese Gattung nichts taugen. Ein Stük von dieser Art könnte in Deutschland nur unter die Schauspiele der ersten Gattung gerechnet werden.

Von der dritten Gattung haben wir wenige Beyspiele. Inhalt und Ausführung müßten die Absicht der Feyerlichkeit des Tages unterstützen und befördern helfen. Jeder Staat hat seine öffentliche politische Feste, zu deren Feyer die Gemüther sich von selbst etwas erwärmen und wobey die Menschen insgemein in mehr, als gewöhnliche Empfindsamkeit gerathen. Wenn nun bey solchen Gelegenheiten noch ein öffentliches Schauspiel hinzu käme, das besonders eingerichtet wäre, den besondern Eindruk, den die Feyerlichkeit auf die Gemüther zu machen hat, zu unterstützen; so könnte man ohne Zweifel ungemein viel damit ausrichten. Man stelle sich z. B. nur vor, daß in einem freyen Staat jährlich ein Fest zur Feyer der Epoche seiner Freyheit gefeyert, und mit einem Schauspiel beschlossen würde, das besonders dazu eingerichtet wäre, die Empfindungen der Freyheit lebhaft zu verstärken; so wird man leichte begreifen, was für große Würkung ein solches Schauspiel auf die Gemüther haben müßte.

Hiezu ist nun schlechterdings ein Nationalstoff nothwendig, und da wäre es ungereimt, einen fremden Inhalt zu wählen. Man stelle, sagt Rousseau, *) in Bern, Zürich, oder im

*) S. neue Heloise II. Th. 7. Br.

im Haag die ehmalige Tyraney des österreichischen Hauses vor. — Aber des Corneilles Trauerspiel schicken sich zu Nationalfesten nicht, und Pompeius oder Sertorius, gehen einem pariſiſchen oder berlinischen Bürger nichts an. Selbſt der Nationalſtoff müßte für jede Feyerlichkeit beſonders gewählt werden, und eine genaue Beziehung auf den beſondern Zwek derſelben haben. Alsdenn würde dieſe Gattung des Schauſpieles das vornehmſte und ſicherſte Mittel ſeyn, auf öffentliche Tugend abzielende Geſinnungen und Empfindungen einzupflanzen und auf das lebhafteſte fühlbar zu machen. Dieſer höchſt ſchazbare Vortheil, den man aus dem Schauſpiel ziehen könnte, wird durchgehends verſäumet. Selbſt an den Orten, wo würklich bey gewiſſen großen Feyerlichkeiten Schauſpiele aufgeführt werden, läßt man ſich ſelten einfallen, ſie mit dem Feſt übereinſtimmend zu machen. Man hat bisweilen geſehen, daß ein öffentliches Feſt, das bey Gelegenheit der Vermählung des Erben eines großen Reiches gegeben wird durch die Verſtellung der Tartüffe von Moliere, oder eines Schauſpieles dieſer Art beſchloſſen worden. Wie abgeſchmakt eine ſolche Verbindung von unbedeutenden Luſtbarkeiten ſey, darf nicht erinnert werden.

Es ſcheinet überhaupt, daß die Geſetzgeber der ältern Welt, weit beſſer, als es in neuern Zeiten geſchieht, eingeſehen haben, was für einen Einfluß öffentliche Feſte auf die Gemüther haben. Denn wir finden, daß ihre Feſte beynahe in jedem einzelen Umſtande bedeutend und im Ganzen ſehr genau darauf eingerichtet geweſen, die Bürger des Staates in den Geſinnungen der öffentlichen Tugenden zu unterhalten.

Schauſpiele dieſer Gattung würden allerdings auch in ihrer Erfindung und Ausführung mehr erfodern, als die vorhergehenden, und vielleicht wären nur wenige große Köpfe fähig, ſolche zu entwerfen und auszuführen. Da ſie aber auch nur ſelten vorkommen, und da ein glüklich erfundenes Schauſpiel auch bey der Wiederkehr des großen Feſtes, wofür es gemacht worden, wieder gebraucht werden könnte, ſo dürfte man um ſo weniger beſorgen, daß es daran mangeln würde, wenn die, die etwas darin zu leiſten im Stande ſind, nur hinlängliche Aufmunterung dazu hätten.

So viel ſey überhaupt von der nüzlichen Anwendung des Schauſpieles und von der klugen Nuzung des allen Menſchen natürlichen Hanges nach demſelben geſagt.

Es wäre ein nüzliches Unternehmen, wenn ſich jemand die Mühe geben wollte, alles, was man von den verſchiedenen Schauſpielen alter und neuer Völker weiß, zu ſammeln. Man könnte manches daraus lernen, und vielleicht würde dieſes Gelegenheit zu Erfindung neuer Gattungen geben. Aber da überhaupt das meiſte, was wir hier angemerkt haben, mehr in die Claſſe angenehmer patriotiſcher Träume, als würklich auszuführender Vorſchläge gehöret; ſo wollen wir uns auch nicht länger hierbey aufhalten, ſondern dieſen Artikel mit der Betrachtung eines alten Grammatikers über gewiſſe Arten des Schauſpieles beſchließen, deren Erwägung wir denen, die unter uns ſich mit Bearbeitung der Schauſpiele abgeben, beſtens empfehlen. Donat macht über die Spiele, die Aeneas ſeinem verſtorbenen Vater zu Ehren angeſtellt, folgende Betrachtung: *) Non edicuntur Mimi, qui ſolis inhoneſtis et adulteris placent; per illos enim diſcitur, quemadmodum illicita fiant, aut facta noſcantur. Non edicuntur ſaltationes fluxæ,

*) S. Don. in Virg. Aen. L. V. 64.

in quibus saltator ille est melior qui perditorum Judicio membrorum virilium robur in saltationem verterit. Non edicitur funis futura temeritas, cujus angustum iter, ac pendulum in periculum magis, quam salutis securitatem devexum est. Omittit hæc vir fortis et egregius, nihil eum juvat illorum quæ scitis illis exhiberi, quibus possunt placere cum fiant.

Schauspieler; Schauspielkunst.

Es ist dem äußersten Verderben und der höchst verächtlichen Gestalt zuzuschreiben, worinn das Schauspiel unter den Cäsarn in Rom gefallen war, und dem höchst pöbelhaften und elenden Charakter, den es in jenen Zeiten der Unwissenheit und des schlechten Geschmaks aus denen sich Europa noch nicht überall losgewikelt, angenommen hatte, daß noch itzt viele Bedenken tragen, dem Schauspieler und seiner Kunst den ehrenhaften Rang, der ihnen gebührt, zu geben. Und doch darf er, sowol wegen der ihm nöthigen Talente, als wegen des nützlichen Gebrauchs, den er davon machen kann, so gut, als irgend ein andrer Künstler auf die Hochachtung seiner Mitbürger Anspruch machen.

In den ältern Zeiten der athenienſischen und römischen Republiken waren die dramatischen Dichter auch zugleich Schauspieler, und Sophokles genoß die Ehre, eines der Häupter des Staates zu seyn. Obgleich nun gegenwärtig die dramatischen Schauspiele noch nicht wieder zu ihrer ehemaligen Würde gelanget sind, so haben sie sich doch meistentheils itzt weit genug über die ehemaligen Possenspiele empor gehoben, um den Schauspielern ihre völlige Künstlerehre wieder zu geben. Daß es hier und da noch schlechte Schauspiele, und Schauspieler von verächtlicher Lebensart giebt, muß dem ganzen Stande so wenig zugerechnet werden, als man es dem Stand der Dichter und Mahler zuschreibet, daß unzüchtige Gedichte, oder höchst unanständige Gemählde gemacht werden, und daß man unter Dichtern und Mahlern Menschen von niedriger Lebensart antrifft.

In Ansehung der Talente also kann der gute Schauspieler so wol, als ein andrer Künstler Anspruch auf allgemeine Hochachtung machen. Plato fodert nicht nur von dem Dichter, sondern auch von dem Rhapsodisten, folglich dem Schauspieler, daß er bisweilen durch ein göttliches Feuer ergriffen, in voller Begeisterung seyn müsse. *) In der That scheinet ein mittelmäßiger Dichter, den Horaz für unerträglich hält, noch erträglicher, als ein mittelmäßiger Schauspieler, auf den man genau anwenden kann, was Quintilian vom Redner sagt. „Wenn er nicht rührt, so wird er abgeschmakt. Denn die Miene, die Stimme und das ganze Ansehen eines in Affekt gesetzten Beklagten, werden denen, die dadurch nicht würklich gerührt worden, zum Gespötte. — Hier ist keine Mittelstraße, entweder weinet man mit ihm, oder man lacht ihn aus.“ †) Der bekannte Ausspruch des Demosthenes über die vorzügliche Wichtigkeit der Action, oder des mündliches Vortrages in der Beredsamkeit, ist ein vortheilhaftes Zeugniß für den Schauspieler; denn das, was bey ihm nur einen Theil der Kunst ausmacht, ist nach jedem Ausspruche bey dem Redner

*) In Jone.

†) Nam et vultus et vox et illa excitati rei facies ludibrio etiam plerumque sunt hominibus, quos non permoverunt. Nihil habet ista res medium, sed aut lachrymas meretur aut risum. Quint. Inst. L. VI. c. I.

Digitized by Google

ner das Vornehmste. Deswegen hat auch Cicero sich angelegen seyn lassen, von dem Schauspieler Roscius in diesem wichtigen Theile der Kunst zu lernen.

Man kannes demnach für eine ausgemachte Wahrheit halten, daß der Schauspieler so große Talente, als irgend ein Künstler, nöthig habe. Worin diese bestehen, und was für erworbene Fähigkeiten er noch darüber besitzen müsse, um ein Meister seiner Kunst zu seyn, hat Niemand besser entwikket, als der Verfasser des Werks, das vor einigen Jahren in Londen unter dem Titel der Schauspieler herausgekommen ist, *) dessen fleißiges Lesen wir jedem Schauspieler auf das nachdrüklichste empfehlen.

Der Schauspieler muß so gut, als der Dichter, oder ein anderer Künstler, zu seinem Beruf gebohren seyn, und kann, wo die Natur nicht das Beste an ihm gethan hat, so wenig, als ein andrer durch Regeln gebildet werden. Aber er wird, wie jeder Künstler, nur durch Uebung vollkommen.

Bey dieser Kunst kommt es zwar hauptsächlich nur auf zwey Hauptpunkte an; auf den mündlichen Vortrag, und auf die Sprache der Gebehrden; aber jeder hat erstaunliche Schwierigkeiten. Die erste Sorge wendet also der Schauspieler auf den Vortrag der Rolen, die er übernimmt; weil dieser zum wenigsten eben so viel zur Würkung eines Drama beyträgt, als die Worte selbst. Dieses allein aber erfodert eine ausnehmende Urtheilskraft, weil es ohne diese unmöglich ist, sich so vollkommen, als hier nöthig ist, in den Gedanken und Empfindungen eines andern zu setzen, und seinen Worten allen Nachdruk, und jeden Ton zu geben, den sie in seinem Munde haben würden. Man muß so zu sagen in die Seelen andrer Menschen hineinschauen können. Und doch ist dieses nur erst ein vorläufiger Punkt zum wahren Vortrag. Denn der Schauspieler muß das, was er in Absicht auf die Richtigkeit des Tones und des Nachdruks fühlet, auch würklich durch die Stimme leisten können. Daß hiezu erstaunlich viel gehöre, kann man nur daraus abnehmen, was uns Cicero, ein guter Kenner dieses Theils der Kunst, von den Uebungen der Schauspieler saat. †)

Noch mehr Schwierigkeit hat der andre Punkt. Zum mündlichen Vortrag sind Worte vorgeschrieben, denen man nur ihren wahren dem Charakter der Person und den Umständen angemessenen Ton zu geben hat. Aber jeder Mensch hat auch da, wo er so spricht, wie ein andrer, seine eigene Gebehrden, nimmt eine besondere Miene, Stellung und Bewegung an. Hier ist es also nicht genug, daß der Schauspieler alles dieses mit den Worten übereinstimmend mache, es muß mit dem ganzen Charakter der Person übereinstimmen, der bald groß und edel, bald vornehm, aber dabey niederträchtig; bald gemein, aber höchst ehrlich u. s. f. ist. Ich gestehe es, daß ich von den Talenten der Künstler keinen mehr bewundere, als diesen, sein ganzes äußerliches Betragen, nach jedem Charakter völlig schiklich abzuändern. Was für ein genauer Beobachtungsgeist, was für große Erfahrung und Kenntniß der Menschen, was für eine erstaunliche Beugsamkeit des Geistes und des Körpers wird nicht hiezu erfodert?

Auf den Regeln, die die Meister dieser Kunst vorschreiben, nicht um

*) The Actor. London 1750. 8v.

†) Et annos complures sedentes declamitant et quotidie antequam pronuncient vocem cubantes sensim excitant, eandemque, cum egerunt sedentes ab acutissimo sono ad gravissimum recipiunt et quasi quodammodo colligunt. De Orat. L. I.

Digitized by Google

den wahren Charakter zu treffen, denn dieses kann man nicht durch Regeln lernen, sondern einen gewissen theatralischen Anstand zu beobachten, und nichts zu übertreiben, halten wir nicht viel. Wir glauben vielmehr bey den meisten französischen Schauspielern, die auch am steifsigsten nach diesen Regeln gebildet worden, eine nicht gute Würkung derselben beobachtet zu haben. Man merkt es nur gar zu ofte, daß ein Arm gerade nur so weit und so hoch ausgestrekt ist, als die Regel es vorschreibt und daß die Stellung der Füße und der Gang selbst, mehr den Tänzer, als die ungezwungene Natur verrathen. Zwischen den gefälligsten und schönsten Manieren eines in der großen Welt vollkommen gebildeten Menschen, und des besten Tänzers ist immer ein erstaunlicher Unterschied, obgleich jener auch zum Theil von dem Tänzer gebildet worden. Gar viel Schauspieler haben noch etwas von dem Gepräge der Schule, wo sie die Kunst gelernt haben, an sich, so wie man gar ofte an einem neuen Kleide noch einige Spuhren des Schneiders entdekt. Dieses ist für den feinern Geschmak immer anstößig.

Wie Riccoboni so gar habe behaupten können, der Schauspieler müsse sich hüten, sich zu sehr in die Empfindung seiner Role hineinzusetzen, aus Furcht, die Regeln darüber zu vergessen, verstehe ich nicht. Vielmehr habe ich geglaubt, daß der griechische Schauspieler **Polus** das wahre Mittel getroffen habe, seine Zuschauer zu rühren. Er hatte die Role der Elektra vorzustellen, die ihren vermeintlich gestorbenen Bruder beweint, indem sie seine Asche in einer Urne trägt. Der Schauspieler hatte einen geliebten Sohn verloren, und um sich in wahrhafte Traurigkeit zu versetzen, ließ er in bemeldter Scene die Urne darin seines Sohnes Gebeine lagen, sich bringen. Daß ihm dieses fürtrefflich geholfen, versichert uns ein alter Schriftsteller. †) Je mehr also der Schauspieler von dem wahren Gefühl seiner Rolle in sich erweken kann, je sicherer wird er sie auch ausdrüken, und Zuschauer, denen es um würkliche Rührung zu thun ist, werden es ihm sehr gerne vergeben, wenn der Schmerz oder die Freude ihn verleiten, die Arme höher auszustreken, oder die Füße weiter auseinander zu setzen, als der Tanzmeister es vorschreibt.

Scherz; Scherzhaft.

(Schöne Künste.)

Ursprünglich bedeutet das Wort Scherzen nichts anders, als sich zur Fröhlichkeit ermuntern, wenn auch keine unmittelbare Materie dazu vorhanden ist. Nicht diejenigen scherzen, die über fröhliche Begebenheiten vergnügt und lustig sind; sondern die, welche bey ernsthaften, oder gleichgültigen Gelegenheiten durch lustige Einfälle Vergnügen und Fröhlichkeit erweken. Ob wir nun gleich hier den Scherz blos in Absicht auf die schönen Künste zu betrachten haben, so scheinet es doch nöthig, die verschiedenen Veranlassungen und Würkungen desselben erst allgemein zu betrachten.

Man kann überhaupt zweyerley Absicht, oder Veranlassung zum Scherzen haben; entweder sucht man blos sich und andere zur Fröhlichkeit zu ermuntern, oder man braucht ihn in der Absicht, etwas besonderes und näher bestimmtes damit auszurichten: in beyden Absichten kann er wichtig werden. Bey ernsthaften Geschäfften,

*) Polus lugubri habitu Electræ indutus urnam e sepulchro tulit filii et quasi Oreſtis amplexus, oqplevit omnia non simulacris neque incitamentis, sed luctu atque lamentis veris. A. Gell. Noct. Attic. LVII. c. 5.

Digitized by Google

ten, und bey müehsamen Verrichtungen thut oft ein beyläufiger Scherz ungemein viel zur Aufmunterung, und hindert das Erschlaffen der Aufmerksamkeit, oder das Gefühl der Abmattung. So kann auch eine mit Fleiß gesuchte, etwas anhaltende Ergötzlichkeit fürtreffliche Würkung thun, einem etwas eingesunkenen Gemüth eine neue Spannung und neue Würksamkeit zu geben. Dieses bestimmt also die eine der beyden Veranlassungen zum Scherz.

Will man ihn aber als einen Umweg zu Erreichung andrer Absichten brauchen; nämlich dazu, daß man Personen, oder Sachen lächerlich macht um dadurch gewisse ernsthafte Absichten zu erreichen, die man sonst gar nicht, oder doch so leichte nicht würde erreicht haben; so kann er auch in dieser Absicht wichtig werden. Gar ofte kann man die Hindernisse, die den Geschäfften ein Zänker, oder ein Sophist in den Weg legt, auf keine kürzere Weise aus dem Wege räumen, als durch einen wol angebrachten Scherz, der entweder die uns im Weg stehende Person, oder die uns hindernde Sache so leichte macht, daß man ihrer nicht achtet. Dieses Mittels haben sich Sokrates und Cicero sehr ofte mit großem Vortheil bedienet. So kann man bisweilen durch bloßen Scherz beträchtlichen Vorurtheilen und sehr schädlichen Uebeln, die sich in dem sittlichen Leben der Menschen eingeschlichen haben, ihre Würkung benehmen, und sie wol ganz vertilgen.

Die schönen Künste bedienen sich des Scherzes in beyden Absichten; entweder nur beyläufig, und mitten unter ernsthaften Vorstellungen; oder sie verfertigen Werke, die durchaus scherzhaft sind. Ehe wir aber die Anwendung des Scherzes betrachten, müssen wir seine Beschaffenheit und eine Würkungen an sich erwägen.

Die eigentliche Natur des Scherzens bestehet darin, daß man etwas lustiges spricht, oder thut, in der Absicht, andere dadurch zu belustigen. Wenn ein alter Mann mit einem jungen Mädchen verliebt thut, nicht um etwas von ihr zu erhalten, sondern sie aufzuräumt zu machen, so scherzt er: meynte ers im Ernste, so würde man sagen, er sey ein Gek. Wenn Anakreon sich, wie von der Liebe gequält anstellt, und sein Herz als ein Nest beschreibet, das voll junger Amorine sitzt; so scherzt er; aber der würklich verliebte Jüngling, der die Plagen der Liebe fühlet, aber auf eine lächerliche Weise äußerte, würde nicht scherzen, wenn man gleich über ihn lachte. Einerley Gegenstand kann Scherz oder Ernst seyn, nach der Absicht, die man dabey hat. Wer etwas einfältiges, oder lächerliches spricht, und meynet, er sage etwas kluges, spricht im Ernst, und eben dasselbe in der Absicht andre zu belustigen sagt ist Scherz.

Es scheinet also, daß das Lächerliche von dem Scherzhaften nicht wesentlich, oder nach der materiellen Beschaffenheit, sondern nach der Absicht dessen, der es an den Tag bringt, unterschieden sey. Da wir nun bereits die Beschaffenheit des Lächerlichen in einem besondern Artikel betrachtet haben, so wird dieser größtentheils auf die Anwendung des Scherzens eingeschränkt.

Man kann beym Scherz, wie vorher angemerkt worden, zweyerley Absicht haben; entweder blos lustig zu seyn, sich und andern eine aufgeräumte Stunde zu machen; oder man scherzt in der Absicht, Thorheiten zu verspotten, und Narren lächerlich zu machen. Es kann geschehen, daß man beyde Absichten mit einander vereiniget; aber wir betrachten hier jede besonders.

Das blos lustige Scherzen, wenn es mit guter Art geschiehet, wovon

ich hernach sprechen werde, ist eine Sache, deren Werth die verständigsten Männer alter und neuer Zeit eingesehen haben. Hierüber denke ich, wie über viel andere Dinge, wie Cicero, der in einem sehr ernsthaften Werke dem blos lustigen Scherz das Wort spricht, aber ihm zugleich seine Schranken anweiset. „Leichtsinnig, sagt er, unbesonnen und mit völliger Nachläßigkeit, muß der Mensch nie handlen. Denn so sind wir von Natur nicht beschaffen, daß wir blos zum Spielen und Scherzen gemacht zu seyn schienen; sondern vielmehr zum Ernst, zu einigen wichtigen und großen Dingen. Zwar sind Spiel und Scherz nicht zu verwerfen; aber man muß sich ihrer wie des Schlafes und andrer Erholungen bedienen, nachdem man wichtigerern und ernstlichern Geschäfften hinlänglich obgelegen. †)

In der That ist die Munterkeit des Gemüthes, und, so bald man sich von wichtigern Geschäfften losgemacht hat, ein Hang, sich an Dingen, die uns vorkommen, zu vergnügen, und sie von der leichten Seite anzusehen, gar keine verächtliche Gabe des Himmels. Ein Mensch von munterem Gemüthe zieht sich nicht nur besser aus allen Schwierigkeiten des Lebens, als ein ganz ernsthafter, oder gar etwas finsterer Mensch; sondern hat noch dieses zu gut, daß er nie ganz böse wird. Es giebt unstreitig ungleich mehr ernsthafte, als lustige Bösewichte.

†) — ut ne quid temere ac fortuito inconsiderate negligenterque agamus. Nec enim ita generati a natura sumus, ut ad ludum jocumque facti esse videamur: sed ad severitatem potius et ad quædam studia graviora, atque major. Ludo autem et joco uti quidem licet; sed sicut somno et quietibus cæteris, tum, cum gravibus seriisque rebus satisfecerimus. Cic. Off. L. I.

Diese Gabe der Munterkeit kann, wo die Natur sie etwas kärglich gegeben, durch scherzhafte Werke genährt und vermehret werden. Personen, die einen zu starken Hang zum Ernst fühlen, oder die durch etwas lang angehaltene ernstliche Anstrengung ihrer Kräfte die Munterkeit verloren haben, können scherzhafte Werke von großer Wichtigkeit seyn. Wer erkennt nicht, wie wichtig es für den sittlichen Menschen sey, nach verrichteten Geschäften sich an eine Tafel zu setzen, wo Munterkeit und feiner Scherz eine Verrichtung, die wir mit den Thieren gemein haben, zu einer Geist und Herz erquikenden Wollust machen?

Den schönen Künsten liegt eben so gut ob, diese heilsame Munterkeit zu befördern, als die Gesinnungen der Rechtschaffenheit lebhaft zu erweken. So wie den ehemaligen Arkadiern wegen ihres rohen Charakters die Musik zu einem Nationalbedürfniß geworden war, so könnten auch scherzhafte Werke, wenn nur die Musen und Grazien ihre Siegel daraufgedrukt haben, einer Nation, deren Charakter zu heftig, oder zu finsterm Ernste geneigt wäre, die wichtigsten Dienste thun. Man kann sie als Mittel zu vollkommnerer Bildung des Charakters einzeler Menschen und ganzer Völker brauchen.

Und wenn wir auch ihre Würkung endlich blos als vorübergehend ansehen, wenn sie auch nur, um mich des Horazischen Ausdruks zu bedienen, laborum dulce lenimen, und als schmerzenstillende und lindernde Arzneymittel zu brauchen wären, so würde dieses allein ihnen einen beträchtlichen Werth geben.

Heil also den jovialischen Köpfen, deren geistreiche Scherze unsern von Arbeit ermüdeten Geist erquiken, die uns die Stunden des Unmuths verkürzen, und die das von Arbeit oder Verdruß schlaffe Gemüthe mit erquikenden

Digitized by Google

kenden Arzneyen wieder zur Munterkeit bringen. So verächtlich einem Philosophen der lechzende und nach Wollust schmachtende Schwarm der Bacchanten und Faunen ist, die alle Flüsse der Erden in Wein, und jeden Ort, den sie betreten, in einen Harn der Venus verwandelt zu sehen würschten, so schätzbar sind ihm jene nüchternen Lacher, die ihn auch in einem öden Hayn auf die Spuhren scherzender Najaden führen.

Es ist anmerkungswürdig, daß die wahre Gabe zu scherzen selten leichten Köpfen und Menschen, deren Charakter herrschende Fröhlichkeit ist, zu Theile wird. Die vorzüglichsten Scherzer sind diejenigen, in deren Charakter viel Ernst und große Gründlichkeit liegt, und die deswegen zu wichtigen Arbeiten aufgelegt sind. Der nüchterne, zu den größten Geschäfften tüchtige Cicero, konnte mit Recht über den unwitzigen Antonius, der sein Leben in Schwelgerey und lustigen Gesellschaften zugebracht hatte, spotten. Dieses trifft in der That noch allezeit ein, und dadurch scheinet die Natur selbst angezeiget zu haben, wie nahe der wahre Scherz mit dem Ernst verwandelt sey.

Doppelt wichtig ist aber der Scherz, der Verspottung der Thorheit und Beschimpfung des Lasters zum Grunde hat. Ein großer Kunstrichter hat angemerkt, daß der Scherz unwiderstehliche Macht auf die Gemüther habe. †) Wo ächter Scherz die Thorheit angreift, da wird sie unausbleiblich beschämt. Wird der Thor nicht selbst durch dieses einzige mögliche Mittel geheilet, so wird doch gewiß der, der davon noch nicht angestekt ist, davor verwahret.

Dieses mag von dem Werth des Scherzens überhaupt hinlänglich seyn. Nun sollten wir auch die wahre Art und den, den schönen Künsten anständigen Geist desselben bestimmen. Aber da müssen wir mit Cicero sagen: Cujus utinam artem aliquam haberemus! Ein Deutscher hat versucht, die Kunst zu scherzen zu lehren; ††) aber wehe dem, der sie daraus zu lernen glaubt. „Es giebet zwey Arten des Scherzes, sagt Cicero, der die Sache wichtig genug hielt, sie in seinem fürtrefflichen Werk von den Pflichten des Menschen, abzuhandeln: die eine ist unedel, muthwillig, schändlich und garstig; die andere von gutem Geschmak, feinern Sitten anständig, geistreich und sehr belustigend.“ ††) Er giebt hernach noch als Kennzeichen des schlechten Scherzes nicht nur die Niedrigkeit seines Stoffs und Ausdruks, sondern auch die Ausgelassenheit und den Muthwillen desselben, an, der darin besteht, daß man ihn, zur Zeit, oder Unzeit, als ein Geschäfft treibet.

Die wesentliche Eigenschaft des guten Scherzes ist ohne Zweifel das, was Cicero das Salz desselben nennt, und was nichts anders ist, als der feine Witz, der sich besser empfinden, als beschreiben läßt. Je weniger in die Augen fallen, je subtiler die Mittel sind, wodurch das Lustige in einer Sache an den Tag kommt: je verborgener es Menschen von wenig Scharfsinn und von gröberem Gefühl ist, je mehr Salz hat der Scherz. Sucht man das Lustige oder Lächerliche einer Sache durch eine Wendung oder Vergleichung hervorzubringen, deren Ungrund durch geringes

†) Habet vim nescio an imperiosissimam et cui repugnari minime potest. Quintil. Inst. L. VI. c. 3.

†) Matthäus Delius aus Hamburg, dessen Werk de Arte jocandi sich im zweyten Theile der Sammlung, die unter dem Titel Deliciæ poëtarum Germanorum herausgekommen ist, befindet.

††) Dublex omnino est jocandi genus: illiberale, petulans, flagitiosum, obscœnum; alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum. De Off. L. I.

Digitized by Google

ringes Nachdenken entdekt wird, so wird der Scherz frostig; braucht man dazu Begriffe und Bilder, die plump, grob, sinnlich sind und auch dem unwitzigsten Menschen von blos körperlichem Gefühl einfallen, so wird er grob. Beruhet er auf Subtilitäten, auf blos künstliche von keinem natürlichen Grund unterstützte Aehnlichkeiten, Wortspiele u. d gl. so wird er gezwungen und abgeschmakt.

Wir haben leider eine so große Menge scherzhaft seynwollender Dichter in Deutschland, daß es leicht wäre, beynahe alle mögliche Gattungen des schlechten Scherzens durch Beyspiele, die man überall bey ihnen antrifft, kennbar zu machen. Es möchte bey dem so sehr ausgelassenen Hange zum Scherzen, der bey uns so heerschend geworden, heilsam seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, diese Beyspiele als Muster, wie man nicht scherzen solle, zu sammeln, und jungen Dichtern zur Warnung vorzuhalten.

Bis itzt kann man eben nicht sagen, daß der ächte Scherz eine gemeine Gabe der deutschen witzigen Köpfe sey. Die Alten glaubten, daß das, was bey den Griechen ἀστειότης, bey den Römern urbanitas, hieße, und daß nichts anders ist, als ein in der größern Welt und in feinern Gesellschaften gebildeter Geschmak, zum guten Scherz nothwendig sey. Aber gar viele unsrer jungen Dichter, deren Welt eine finstere Schule, und nach dieser ein kurzer, und meist in jugendlicher Ausgelassenheit zugebrachter Aufenthalt auf einer Universität, gewesen ist, glauben zum Scherzen aufgelegt zu seyn, weil sie muthwillig seyn können.

Doch sind wir auch nicht ganz von Männern entblößt, die im wahren Geschmak zu scherzen wußten. Schon vor mehr, als zweyhundert Jahren, machte der straßburgische Rechtsgelehrte, **Johann Fischart**, durch ächtes Scherzen dem deutschen Witz Ehre. **Logau** und **Wernike** wußten zu einer Zeit, da die deutsche Litteratur noch in der Kindheit war, nicht ohne Feinheit zu scherzen. Aber **Hagedorn** hat, wie in manchem andern Punkte des guten Geschmaks, also auch hierin die Bahn erst recht eröffnet. **Liscow**, **Rost** und **Rabener** sind bekannt genug, und auch **Zachariä**, wiewol er sich an weniger interessante Gegenstände gemacht, hat in seinen comischen Gedichten die Gabe zum Scherzen gezeiget. Daß **Wieland** den feinesten Scherz in seiner Gewalt habe, hat er bis zum Ueberfluß gezeiget. Nur Schade, daß seine Muse durch die Gesellschaft unzüchtiger Faune an ihrer ehemaligen Keuschheit großen Schaden gelitten. Dieser Mann, dessen Genie und außerordentlichen Talente ich so sehr, als jemand erkenne, nehme es mir nicht übel, wenn ich hier frey gestehe, daß es mir noch nie begreiflich geworden, wie sein so scharfer Verstand ihm hat erlauben können, gewissen Stellen in seinen comischen Gedichten, die die muthwilligste Phantasie entworfen hat, stehen zu lassen. Die so seltene Gabe zu scherzen, die er in einem hohen Grad besitzt, und an so vielen Stellen seiner Schriften so glüklich angewendet hat, sollte er sie nicht als ein kostbares Geschenk der Natur ansehen, die nie zu Reizung gewisser Lüste, die an sich schon zu viel Reizung haben, anzuwenden ist? Der Jugend ist offenbar mit solchen Reizungen nicht gedienet; †) und erschöpfte

†) Ich erstaunte, als ich ganz neulich aus der hallischen gelehrten Zeitung vernahm, daß ein gewisser Schulman in Sachsen, einige auserlesene Stüke des Lucians, die er in griechischer Sprache für seine Schüler abdruken lassen, hier und da mit Stellen aus Wielands comischen Gedichten erläutert habe. Man sehe in den halli-

schöpfte Wollüstlinge verdienen die wol, daß ein Mann von Verstand ihnen helfe die Einbildungskraft zu erhitzen?

Schiff.

(Baukunst.)

So nennt man in großen Kirchen, deren inwendiger Raum drey Hauptabtheilungen hat, den Hauptraum in der Mitte, zum Unterschied der beyden schmälern Seitenabtheilungen, die man Abseiten nennt, und die eigentlich nur als Gänge nach dem Schiff anzusehen sind; wiewol sie auch ofte noch, wie das Schiff, Sitze für die Zuhörer haben. Es ist schwerlich zu sagen, woher dieser Raum den Namen bekommen habe, der auch im Französischen Nef heißt, welches ehedem auch ein Schiff bedeutete. Denn es ist kaum wahrscheinlich, daß das griechische Wort ναος, welches den innern Raum eines Tempels bedeutet, mit dem Worte ναυς, das ein Schiff bedeutet, sollte verwechselt worden, und daher der Name Schiff entstanden seyn.

Schicklich.

(Schöne Künste.)

Man nennt in überlegten Handlungen und Werken dasjenige schicklich, was zwar nach der Natur der Sache nicht ganz nothwendig, aber doch so natürlich erwartet wird, daß der Mangel desselben, als eine Unvollkommenheit würde bemerkt werden. Es ist eben nicht nothwendig, aber schicklich, daß verschiedene Stände und Alter der Menschen auch in der Kleidung etwas unterscheidendes haben; unschicklich ist es, daß eine alte Matrone sich wie ein junges Mädchen kleide.

In Werken der Kunst muß das Schickliche überall mit Sorgfalt und guter Beurtheilung gesucht, und eben so sorgfältig alles unschickliche vermieden werden. Denn außer den besondern Absichten, in denen solche Werke gemacht werden müssen sie überhaupt auch dienen, unsern Geschmak feiner und richtiger zu bilden. Zu dem ist ein Werk, das untadelhaft wäre, wo aber Dinge, die schicklich gewesen wären, weggelassen worden, nie so vollkommen, alß das, wo diese noch vorhanden sind. Da noch über dem der Künstler sich in allem, was er macht, als einen scharfsinnigen und sehr verständigen Mann zeigen muß; so gehört es auch zur Kunst, daß er genau überlege, nicht nur, ob in seinem Werke nichts unschickliches sey, sondern ob auch nichts Schickliches darin fehle.

So muß der Baumeister sich nicht blos vor der Unschicklichkeit in Acht nehmen, an dem Haus eines Privatmannes nichts anzubringen was sich nur für Paläste schiket; sondern auch überlegen, ob er dem Gebäude, das er entwirft, alles Schickliche würklich gegeben habe. Denn ganz schicklich ist es, daß jede Art der Gebäude, durch das, was sich vorzüglich dazu schiket, sich von andern Arten auszeichnen. So ist es schicklich, daß an einem Zeughaus Kriegstrophäen an einer Kirche hingegen Zierrathen, die andächtige Vorstellungen erweken, angebracht werden.

Die Beobachtung des Schicklichen und Vermeidung alles Unschicklichen ist eine Gabe, die nur den ersten Künstlern in jeder Art gegeben ist, die

hallischen neuen gelehrten Zeitungen das 95 Stük vom Jahr 1773. Man siehet hieraus, wie so gar leicht gewisse Dinge von Unverständigen gemißbraucht werden! hat denn die Tugend nöthig, zum Muthwillen angeführt zu werden? Wird sich nicht Herr Wieland ärgern, daß man das, was er für Männer, und zwar nur für die feinern Köpfe geschrieben hat, den Schulknaben zum Spiel vorlegt?

Digitized by Google

die, außer dem nothwendigen Kunstgenie, auch den allgemeinen Menschenverstand und allgemeine Beurtheilungskraft in einem vorzüglichen Grad besizen. Zur Vermeidung des Unschiklichen giebt Horaz dem Dichter viel fürtreffliche Regeln, und seine Ars poetica sollte, auch blos in dieser Absicht, das tägliche Handbuch jedes Dichters seyn.

Die größte Sorgfalt über diesen Punkt erfodert die Behandlung der Sitten im epischen und dramatischen Gedicht, besonders, wenn der Dichter fremde Sitten zu schildern hat. Es wird mehr, als glükliche Einbildungskraft, fodert, jeden Menschen gerade so handlen und sprechen zu lassen, wie es sich für seinen Gemüthscharakter, seinen Stand, sein Alter und für die Umstände, darin er sich befindet, schiket.

Schlagschatten.

(Mahlerey.)

Der Schatten, den wol erleuchtete Körper auf einen hellen Grund werfen. Nicht jeder Schatten ist Schlagschatten, sondern nur der, der sich auf dem Grund, auf den er fällt, bestimmt abschneidet, dessen Größe, Lage und Umriß nach den Regeln der Perspektiv können bestimmt werden, welches allemal angeht, wenn die Schatten von einem bestimmten Licht, als von der Sonne, oder dem durch eine Oeffnung einfallenden Tageslicht, verursachet werden. Daher wird die Zeichnung der Schlagschatten in der Perspektiv gelehret, deren Grundsäze man nothwendig wissen muß, um in diesem Stük nicht zu fehlen. Es ist ganz leicht, die Lage, Form und Größe der Schlagschatten auf einer Grundfläche zu bestimmen, so bald man die eigentliche Höhe und Richtung des Lichtes bestimmt anzugeben weiß; aber diese Schatten müssen hernach, so wie jede auf der Grundfläche liegende Figur nach den Regeln der Perspektiv auf den Grund des Gemähldes gezeichnet werden. Wer sich angewöhnet, nach den Regeln der freyen Perspektiv, die Herr **Lambert** gegeben hat, *) zu arbeiten, hat diese doppelte Zeichnung nicht nöthig, und kann sich durch die sehr leichten Reglen, die der scharfsinnige Mann in seiner Anleitung zur perspektiwischen Zeichnung gegeben hat, leicht helfen.

Schluß.

(Musik.)

Durch dieses Wort verstehen wir die Cadenz, wodurch ein ganzes Tonstük geendiget wird. Von den Cadenzen überhaupt, und den verschiedenen Arten derselben ist bereits in einem besondern Artikel gesprochen worden, **) so daß hier blos dasjenige in Betrachtung kommt, was die so genannte Finalcadenz, oder der Hauptschluß besonders hat.

Weil der Schluß eine gänzliche Befriedigung des Gehörs und völlige Ruhe herstellen soll, so muß die Cadenz allemal in die Tonica des Stüks geschehen. Sollte aber auf das Stük entweder unmittelbar, oder bald hernach noch ein anderes neues Stük folgen; so gieng es eben deswegen an, daß der Schluß des vorhergehenden Stüks in die Dominante der Tonica des folgendes Stüks geschähe.

Da ferner die herzustellende Ruhe, und völlige Befriedigung einigen Nachdruk und einiges Verweilen auf dem letzten Ton erfodert; weil ein sehr kurz anhaltender und wie im vorbeygehen angeschlagener Ton nicht vermögend ist, diese Ruhe zu bewürken, so muß der eigentliche Schluß nicht auf die letzte Zeit des Taktes fallen, sondern in ungeradem Takt allemal auf

*) S. Perspektiv.
**) S. Cadenz.

Digitized by Google

auf die erste, in geradem $\frac{8}{4}$, auf die erste, oder mitten in den Takt, so daß der letzte Ton noch einen halben Takt lang anhalten und sich zur Befriedigung des Gehörs allmählig verlieren könne.

Diesemnach ist es ein beträchtlicher Fehler, wenn man im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ Takt, den Schluß auf die dritte Note des Takts legte. In den zusammengesetzten Taktarten, als $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, trifft man ofte den Schluß in der Mitte des Taktes, als in $\frac{6}{4}$ auf dem vierten Viertel an. Alsdenn aber ist das Rhythmische der Taktart von dem einfachen $\frac{6}{4}$ Takt so unterschieden, daß das vierte Viertel ein größeres Gewicht erhält, und der Schluß darauf geleget werden kann. *)

In schottländischen Tänzen und Liedern trifft man häufig den Schluß auf dem letzten Takttheil an. Wenn man mit Fleiß etwas leichtfertiges; oder eine Eil zu einer andern Verrichtung dadurch ausdrüken will, so ist ein solcher Schluß gut; sonst hat er in der That etwas widersinniges.

Schlüssel.

(Musik.)

Ein Zeichen, welches auf eine der fünf Linien des Notensystems gesetzt wird, vermittelst dessen man erkennen kann, was für einen Ton der Octave jede Note bezeichnet, und in welcher Octave des ganzen Tonsystems derselbe soll genommen werden. Weil also dieses Zeichen den Aufschluß zu richtiger Kenntniß der durch Noten angezeigten Töne giebt, so hat man ihm den Namen des Schlüssels gegeben.

Der Schlüssel trägt den Namen eines der Haupttöne unsers diatonischen Systems, und zeiget an, daß die Noten, welche auf der Linie stehen, die den Schlüssel durchschneidet, denselben Ton andeuten, dessen Namen der Schlüssel trägt; die andern Noten aber bezeichnen denn Töne, die um so viel diatonische Stufen höher, oder tiefer, als der Schlüsselton liegen, so viel Stufen von der Schlüssellinie, bis auf die Stelle der Note zu zählen sind. Folgendes Beyspiel dienet zur Erläuterung.

Der Schlüssel trägt den Namen des vierten Tones, unsrer diatonischen Octave, nämlich F. Also bedeutet jede Note, die auf der Linie steht, welche diesen Schlüssel durchschneidet, den Ton F. Die zweyte Note des Beyspiels steht auf der vierten Stufe unterwärts, folglich bedeutet sie den Ton C, der von F der vierte ist, wenn man diatonisch absteiget. Die dritte Note steht auf der zweyten Stufe über der Schlüssellinie, stellt also die Secunde von F, oder G vor u. s. f.

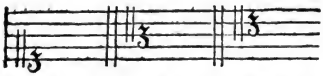
Man siehet hieraus, daß ein einziger Schlüssel hinlänglich wäre, die Höhe der Töne anzeigen. Dennoch hat der Gebrauch drey verschiedene Schlüssel eingeführt, und sie noch überdem auf verschiedene Linien gesetzt, und dadurch eine beträchtliche Erleichterung des Notenlesens verschaffet

Außer dem schon angezeigten F Schlüßel braucht man noch diesen, , der den Ton C anzeiget; und diesen , der den Ton g bezeichnet.

Weil es nun zum Verstand der Notenschrift nicht hinlänglich ist, daß man die Stufe der Octave, wo der Ton sitzt, wisse, sondern auch die Octave selbst, in welcher er sich befindet, angedeutet werden muß, so hat man dieses dadurch erhalten, daß man für jede der vier Hauptstimmen, in welche der Umfang des Systems

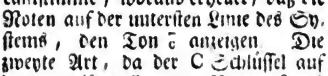
*) S. Takt.

stems eingetheilt wird, entweder einen besondern Schlüssel braucht, oder denselben Schlüssel für jede Hauptstimme in eine besondere Linie setzet. Dieses wird durch folgende Beyspiele deutlich werden.



Hier findet man denselben Schlüssel C auf dreyerley Weise gesetzt. Die erste bedeutet den Umfang der Discantstimme, woraus erhellet, daß die Noten auf der untersten Linie des Systems, den Ton c anzeigen. Die zweyte Art, da der C Schlüssel auf der mittelsten Linie des Notensystems steht, bedeutet den Umfang der Altstimme. Also müssen die auf der Schlüssellinie stehenden Noten ebenfalls den Ton c anzeigen. Die dritte Art, da der Schlüssel in der vierten Linie steht, macht den Tenorschlüssel aus und auf dieser Linie stehen ebenfalls die Noten, die den Ton c anzeigen.

Hieraus nun werden auch folgende Schlüssel verständlich seyn:



g g F F F

Die beyden ersten werden insgemein Violinschlüssel genennt, wiewol sie auch für andre Instrumente, und selbst für Singestimmen gebraucht werden. Die andern heißen überhaupt Baßschlüssel. Der erste davon ist für den gemeinen Baß, als eine der vier Hauptstimmen; der zweyte ist für einen tiefern, und der dritte für einen höhern Baß.

Schlußstein.

(Baukunst.)

Ist der mittelste oder oberste Stein eines gemaurten Bogens, oder Gewölbes. Es gehöret zum Mechanischen der Baukunst, zu wissen, wie der Schlußstein müsse beschaffen seyn, daß der Bogen, oder das Gewölbe dadurch seinen festen Schluß und seine Haltniß bekomme. Wir betrachten ihn hier nur, in so fern er unter die Zierrathen der Baukunst kann gerechnet werden.

Man ist gewohnt, die Schlußsteine der großen Bogen bey Portalen, Thüren und Bogenstellungen von den andern Steinen zu unterscheiden und gar ofte wird er mit mancherley Schnitzwerk verzieret. Die besondere Auszeichnung des Schlußsteines, wenn sie auch in nichts bestünde, als daß man ihn über die Fläche der Mauer etwas heraustreten ließe, scheinet darin ihren Grund zu haben, daß es natürlich ist, das Ansehen der Festigkeit dadurch zu vermehren, daß man den Stein, auf den das meiste ankommt, dem Auge merkbar mache, und denn auch noch darin, daß dadurch das nakende und etwas kahle Ansehen eines großen Bogens etwas gemindert wird. Wie denn überhaupt diese Aeußerung eines etwas subtilen Geschmaks sich darin überall zeiget, daß bey ganz einförmigen Gegenständen, da ein Mittelpunkt ist, dieser insgemein mit einem Knopf, oder einer andern Zierrath besonders ausgezeichnet wird.

Will man sie etwas zierlich machen, und nicht glatt lassen, so werden sie nach Art der Kragsteine oben mit einem kleinen Gesims versehen, und wie doppelte Rollen oder Voluten ausgehauen. Es ist an einem andern Orte angemerkt worden, *) woher die Gewohnheit gekommen, Schlußsteine, als angeheftete Menschenköpfe zu bilden. Diese Zierrath, die in der Ruhm- und Rachsucht ganz wilder Völker ihren Ursprung hat, ist eben nicht zu empfehlen. Aber

*) S. Masken S. 215.

Digitized by Google

Aber völlig ungereimt ist es, an die Schlußsteine lebendige Menschen- oder gar als Engelsköpfe auszuhauen. Denn auch die ausschweifendste Einbildungskraft wird keinen Grund entdeken, warum lebendige Wesen den Kopf aus einer Mauer herausstreken.

Schmelz.

(Mahlerey.)

Die Schmelzmahlerey, die man auch insgemein **Emailmahlerey** nennt, hat ihre eigenen beträchtlichen Vorzüge, derenthalber sie verdienet, als eine besondere Gattung beschrieben zu werden, ob sie gleich eigentlich in die Classe des Encaustischen gehöret. Sie hat dieses eigene, daß sie mit glasartigen Farben, die im Feuer schmelzen, mahlt, die hernach auf den Grund eingebrannt werden, dadurch auf demselben sehr sanft verfließen, und also sehr dauerhafte, weder durch Wärme und Kälte, noch durch Feuchtigkeit, noch durch Staub und andre den gewöhnlichen Gemählden schädliche kleine Zufälle schadhaft werdende Gemählde geben. Der Grund, auf den gemahlt wird, muß also feuerfest seyn. Er besteht entweder aus gebrannter Erde und Porcellain, oder aus Metall, welches mit einem undurchsichtigen, meistentheils weißen Glasgrund überzogen ist.

Auf Gefäße von gebrannter Erde haben die Alten schon vielfältig gemahlt, wie die häufigen Campanischen Gefäße, die man unter den Ruinen der alten Gebäude in Italien findet, beweisen. Wir können dieses aber nicht wol zu der Schmelzmahlerey rechnen, weil diese Gefäße matt sind, und den glasartigen glänzenden Ueberzeug, den man Glasur nennt, nicht haben, auf den die Schmelzmahlerey gesetzt wird.

Die Mahlerey auf Glasurgrund an gebrannten irdenen Gefäßen mag um den Anfang des XVI Jahrhunderts aufgekommen seyn. Wenigstens sind mir keine ältern Werke dieser Art bekannt. Aber viel später ist, wie man durchgehends versichert, die Erfindung, metallene Platten mit einem Glasurgrunde zu überziehen, und darauf mit Schmelzfarben zu mahlen. Sie wird einem französischen Goldschmidt, Namens Jean Toutin aus Châteaudon zugeschrieben, und in das Jahr 1632 gesetzt. †) Daß aber die Alten schon Schmelzfarben gehabt, beweist die fürtreffliche Antike, deren ich im Artikel **Mosaisch** gedacht habe, und die alten Glaspasten. *) Auch habe ich unter verschiedenen in meiner Gegenwart aus den Ruinen eines römischen Gebäudes, von den Zeiten der spätern Kaiser herausgegrabenen goldenen Juwelen einen Ring gesehen, dessen Beschaffenheit mich auf die Vermuthung brachte, daß anstatt eines Edelsteins, Email auf das Gold eingeschmelzt gewesen.

Folgendes wird dem über diese Materie noch ununterrichteten Leser einen Begriff von dem Verfahren bey dieser Art Mahlerey geben.

Man nimmt eine sehr dünn geschlagene und von allen kleinen Schieferchen wol gereinigte Platte, insgemein von Gold, oder Kupfer; auf diese streuet man erst auf der unrechten Seite, die nicht soll bemahlt werden, fein gestoßenen weißen Schmelz, oder eine in nicht gar zu heftigem Feuer fließende glasartige undurchsichtige Materie, setzt die Platte in ein Kohlfeuer, und läßt den Schmelz auf der Platte anfließen. Eben so wird hernach auch die gute Seite der Platte, aber etwas diker und vorsichtiger überzogen, damit diese Seite überall gleich,

†) S. Traité des couleurs pour la peinture en email & sur la porcellaine, precedé de l'Art de peintre sur l'email &c. par Mr. d'Ardais de Montami, à Paris 1765.

*) S. Paßen.

gleich, mit einem reinen weißen Grund, ohne Gruben, Ritzen oder Flecken überzogen sey.

Auf diesen Grund wird nun gemahlt. Die Farben sind ebenfalls von glasartigen, durch metallische Theile gefärbten Materien, die aber leichter im Feuer fließen, als der Schmelz, den man zum Grund der Platte genommen hat. Diese Farben werden sehr fein gerieben, und mit Wasser, oder mit Lavendelöl angemacht, damit sie, wie Wasserfarben in den Pinsel fließen, und zum Mahlen tüchtig werden.

Die Umrisse zeichnet man mit einer rothen Eisenfarbe, die denen darüber kommenden Farben keinen Schaden thut, und denn setzt man die Platte ins Feuer, damit diese Umrisse sich auf dem Grund einbrennen. Erst hierauf werden die Farben aufgetragen. Die nun am sorgfältigsten verfahren, legen zuerst das Gemählde nur mit leichten Tinten an, die sie wieder besonders einbrennen. Hierauf mahlen sie die Platte etwas mehr aus, und brennen die neuen Farben wieder ein. Und so wird die Bearbeitung vier bis fünf mal wiederholt, bis der Künstler mit seiner Arbeit zufriden ist. Geringe Sachen werden auf einmal ganz ausgemahlt und eingebrannt.

Man mischt unter alle Farben mehr oder weniger Fluß, das ist, in Staub zerriebenes, sehr durchsichtiges Glas, ohne alle Farbe, das nicht nur für sich sehr leicht fließt, sondern auch die Schmelzfarben leichter fließend macht. Wenn man also ein schon ziemlich fertiges Gemählde noch einmal bearbeiten will, so darf man nur etwas mehr Flus, als vorher unter die Farben mischen, damit die neuen Farben sich einbrennen, ohne daß die schon vorhandenen wieder ins Fließen kommen.

Dieses ist überhaupt das Verfahren bey dieser Art. Es ist aber mit mancherley Schwierigkeiten verbunden, und erfodert viel Kunstgriffe, die hier nicht können beschrieben werden. Man hat nicht alle mögliche Haupt- und Mittelfarben, wie bey der Oelmahlerey, und weil viel Arten der Emailfarben sich im Feuer ändern, so gehört hier eine große Erfahrung zu guter Behandlung des Colorits. Mehrere Nachrichten hievon findet man in dem vorher angezogen Werk, und in dem Traité pratique, den der Abt Dernety seinem Dictionnaire portatif de peinture &c. vorgesetzt hat.

Außer dem schon erwähnten Toutin, haben sich vornehmlich Jean Petitot aus Genf, und dessen Schwager Jaques Bordier großen Ruhm und beträchtliches Vermögen durch diese Mahlerey erworben. *) Nach diesen haben sich Zink ein Schwede, der lang in England gearbeitet hat, Mayrens ebenfalls ein Schwede, und in Frankreich Rouquet, Liotord und Durand besonders darin hervorgethan.

Schneke. Voluie.

(Baukunst.)

Ein großes Hauptglied an den vier Eken des Knaufs der jonischen auch der römischen Säulen, nach Art einer Schneke gewunden. Es ist bereits im Artikel Jonisch hinlänglich davon gesprochen worden.

Schnitzwerk.

(Bildhauerey.)

Unter den Ueberbleibseln der griechischen und römischen Bildhauerkunst findet sich nichts häufiger, als historische und allegorische Vorstellungen, da die in Marmor gehauenen Figüren mehr oder weniger erhaben aus dem Marmor hervorstehen. Dieses

*) S. Füeßlins Leben der schweizerischen Mahler.

Dieſes Schnitzwerk, das die Italiäner Relievo nennen, ſtellt alſo Schildereyen in Marmor ausgehauen vor, aber ſo, daß die Bilder, wie auf den Münzen, nur zum Theil über den flachen Grund des Marmors heraustreten, daher ſolche Arbeit der Beſchädigung weniger unterworfen iſt, als die Statuen, denen durch Stoßen oder Umſtürzen gemeiniglich die Arme, Beine oder Köpfe abgebrochen werden.

Dergleichen Schnitzwerk, das die Stelle der Gemählde vertreten ſollte, wurde an Tempeln und andern groſſen Gebäuden an ſchicklichen Orten in die glatte Mauer, etwas vertieft eingeſetzt, und man konnte natürlicher Weiſe verſichert ſeyn, daß dieſe Art Gemählde ziemlich wol erhalten bis auf die ſpäteſte Nachwelt kommen würde.

Unter den römiſchen Kaiſern hatte man den Einfall, dergleichen Schnitzwerk an den Schaften groſſer zum Andenken vorzüglicher Thaten oder Begebenheiten auf freyen Plätzen aufgerichteter Säulen anzubringen, und noch itzt ſtehen in Rom zwey ſolche Säulen, davon die eine dem **Antonius**, die andre dem **Trajanus** zu Ehren geſetzt worden. Aber ſehr lange vorher hatten die Egyptier flaches Schnitzwerk von Hieroglyphen auf ihre Obelisken eingehauen.

Man unterſcheidet zwey Arten dieſes Schnitzwerks; eine erhabenere, da die Figuren ſtark und oft viel über die Hälfte ihrer Dike aus dem Grund hervorſtehen; und eine flächere, da ſie unter der Hälfte ihrer Dike herausſtehen: jene Art wird von den Italiänern alto relievo; dieſe baſſo relievo genennt. Hievon haben wir an einem andern Orte mit mehrerm geſprochen. *)

*) S. Flaches Schnitzwerk.

Schön.

(Schöne Künſte.)

Die Unterſuchung über die Natur und Beſchaffenheit des Schönen, die an ſich ſchon ſchwer genug iſt, wird dadurch noch beträchtlich ſchwerer gemacht, daß das Wort vielfältig von Dingen gebraucht wird, die gefallen, ob wir gleich von ihrer Beſchaffenheit nichts erkennen. Wir müſſen alſo vor allen Dingen verſuchen, den eigentlichſten und engeſten Sinn des Worts zu beſtimmen.

So gewiß es iſt, daß alles Schöne gefällt, ſo gewiß iſt es auch, daß nicht alles, was gefällt, im eigentlichen Sinn ſchön genennt werden kann. Das Schöne macht nur eine von den mehrern Gattungen der Dinge, die gefallen, aus, und um ſie von andern unterſcheiden zu können, müſſen wir dieſe Gattungen alle betrachten. Wir wollen aber, ohne uns in ſchwerfällige und tiefſinnige Speculationen einzulaſſen, blos bey dem ſtehen bleiben, was die allgemeine und tägliche Erfahrung darüber an die Hand giebt.

Dieſe lehret uns ohne Zweydeutigkeit, daß einige Dinge uns gefallen, oder Vergnügen erweken, ob wir gleich von ihrer Beſchaffenheit nicht den geringſten Begriff haben. Von dieſer Gattung ſind alle Gegenſtände, die blos einen angenehmen Reiz in die Gliedmaaßen der Sinnen verurſachen, an dem die Ueberlegung und die Kenntniß der Beſchaffenheit des Gegenſtandes, der ihn verurſachet, nicht den geringſten Antheil haben. Im Grunde haben wir in dieſem Fall nicht an der Sache, die uns das Vergnügen macht, ſondern blos an der Empfindung, die ſie bewürkt, unſer Wolgefallen. Wir wiſſen ſo gar oft nicht, wo der Gegenſtand, der uns dieſes Vergnügen macht, iſt, noch was er iſt; wir empfinden und lieben blos ſeine Würkung, ohne uns

mit ihm selbst zu beschäfftigen. Dies ist um so viel unzweifelhafter, da wir mehrere Arten dieses Vergnügens mit den Thieren gemein haben, die sich gewiß nie bey Betrachtung der Gegenstände, die auf sie würken, aufhalten. Diese Dinge haben eine unmittelbare, oder doch nahe mittelbare Beziehung auf unsre Bedürfnisse, und machen eigentlich die Classe aus, der man den Namen des Guten gegeben hat. Nur Kinder sagen von Speisen, sie schmeken schön; wer mehr unterscheiden gelernt hat, sagt, sie schmeken gut.

Hingegen giebt es auch Dinge, die nicht eher gefallen, bis man sich eine deutliche Vorstellung von ihrer Beschaffenheit gemacht hat. Zuerst beschäfftigen sie blos den Verstand, und erst hernach, wenn dieser eine gewisse Beschaffenheit an ihnen deutlich erkennet, fangen sie an zu gefallen. Wer nicht im Stand ist, nachzudenken, oder jene Beschaffenheit einzusehen, dem bleiben sie völlig gleichgültig. In diese Classe gehört alles, was durch Vollkommenheit gefällt, wie die Maschinen, die so verständig eingerichtet sind, daß sie dem Zwek völlig entsprechen; ingleichem, was durch Wahrheit gefällt, wie ein Beweis, darin die einzelen Begriffe und Sätze so verbunden sind, daß eine völlige Ueberzeugung aus ihrer Vereinigung entsteht.

Nun giebt es noch eine dritte Classe der Dinge, die Wolgefallen erweken. Diese liegt zwischen den beyden vorhergehenden so in der Mitte, daß sie etwas von der Art der einen und der andern an sich hat. Die Beschaffenheit der Gegenstände reizt unsre Aufmerksamkeit; aber ehe wir sie deutlich erkennen, ehe wir wissen, was die Sachen seyn sollen, empfinden wir ein Wolgefallen daran. Diese Gegenstände machen unsers Erachtens die Classe des eigentlichen Schönen aus.

Eine nähere Betrachtung dessen, was jede dieser drey Classen der Dinge, die uns gefallen, besonderes und eigenthümliches hat, läßt uns bald folgendes bemerken. 1. Das Gute gefällt uns wegen seiner materiellen Beschaffenheit, oder wegen seines Stoffs; der ohne Rükſicht auf seine Form, eine natürliche Kraft hat, unmittelbar angenehme Empfindungen zu erweken. 2. Das Schöne gefällt uns ohne Rükſicht auf den Werth seines Stoffes, wegen seiner Form, oder Gestalt, die sich den Sinnen, oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ob sie gleich sonst nichts an sich hat, das den Gegenstand in andern Absichten brauchbar machte. 3. Das Vollkommene gefällt weder durch seine Materie, noch durch seine äußerliche Form, noch durch seine innere Einrichtung, wodurch es ein Instrument oder Mittel wird, irgend einen Endzwek zu erreichen. Wir können uns diese dreyfache Beschaffenheit an einem Diamant vereinigt vorstellen. Nach seinem Werth im Handel, gehört er in die Classe des Guten; nach seinem Glanz und dem Feuer der Farben, die darin spielen, in die Classe des Schönen; nach seiner Härte und Unzerstörbarkeit in die Classe des Vollkommenen.

Es ist aber hier der Ort nicht, diese drey Classen der Dinge, die Gefallen erweken, näher zu betrachten, und das, was jede von der andern unterscheidet, genau anzuzeigen. Nur den eigentlichen Charakter des Schönen haben wir hier näher zu entwikeln.

Einige Philosophen haben gelehret, die Schönheit sey nichts anders, als Vollkommenheit, in so fern sie nicht deutlich eingesehen, sondern nur klar, aber völlig verwikelt gefühlt werde. Aber diese Erklärung ist nicht allgemein wahr. Es giebt, wie wir hernach sehen werden, eine Schönheit, die diesen Charakter hat; aber nicht alles Schöne ist von dieser Art. Die

Vollkom-

Digitized by Google

Vollkommenheit einer Sache läßt sich weder deutlich erkennen, noch undeutlich fühlen, wenn man nicht entweder bestimmt weiß, oder doch mit einiger Klarheit fühlet, was die Sache seyn soll. Dieses ist aus dem Begriff der Vollkommenheit klar. *) Nun giebt es unzählige Dinge, die wir schön nennen, ob wir gleich nicht den geringsten Begriff von ihrer Bestimmung haben, und weder erkennen, noch fühlen, was sie eigentlich seyn sollen. Doch könnte man sagen, das Schöne sey die Vollkommenheit der äußern Form, oder Gestalt. Ob wir nun gleich die besondern Gestalten, als der Thiere und Pflanzen, nicht nach der jeder eigenen Vollkommenheit beurtheilen können, da wir das besondere Ideal, was jede seyn soll, nicht besitzen; so wissen wir doch überhaupt, daß die mannichfaltigen Theile in ein wolgeordnetes Ganze sollten vereiniget werden, und in so fern haben wir einen allgemeinen Begriff von der Vollkommenheit der Form.

Nach diesen vorläufigen Erläuterungen wollen wir versuchen, den Begriff des eigentlichen Schönen, so viel uns möglich seyn wird, zu entwikeln. Es interessirt also durch seine Form, blos in so fern sich dieselbe den Sinnen, oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ohne Rükſicht auf seinen Stoff, oder auf seine mechanische Beschaffenheit, nach der es, als ein zu gewissem Gebrauch bestimmtes Instrument angesehen wird. Für den Eigennützigen ist Schönheit nichts; weil man sie durch bloßes Anschauen genießt; für den speculativen Kopf, ist sie etwas sehr geringes, weil ihre Beschaffenheit nicht deutlich kann erkennt werden. Der Liebhaber des Schönen steht zwischen dem blos Materiellen, ganz sinnlichen Menschen, und dem, der blos Geist und Verstand ist, in der Mitte. An diesen gränzt er wegen des Wolgefallens, das er an Speculationen der Einbildungskraft hat, und an jenen, weil er lüstern ist, nach seinern Reizungen der Phantasie.

Aber wie muß jene Form, wodurch das Schöne gefällt, beschaffen seyn? Auch in Ansehung dieser liegt das Schöne dergestalt zwischen dem Guten und dem Vollkommnen, daß es an beyde gränzet. Ein Theil seines Werthes, wird durch unmittelbares aber feineres Gefühl bestimmt, wie der Werth des Guten, und ein Theil aus Erkenntniß, die aber beym Schönen nicht bis auf die Deutlichkeit steiget. Darum wäre es ein vergebliches Unternehmen, die völlige Entwiklung seiner Beschaffenheit zu suchen.

Doch ist es nicht so, wie das Gute daß man außer dem unmittelbares Gefühl seiner Würkung gar nichts daran erkennte; nur muß man nicht eine völlig deutliche Entwiklung seiner Beschaffenheit verlangen, wie man sie von dem Vollkommenen geben kann. Wenn wir bey blos klaren Begriffen stehen bleiben, so läßt sich allerdings von der Form, daran die Phantasie Gefallen findet, verschiedenes angeben.

So viel ich davon habe bemerken können, lassen sich die Eigenschaften des Schönen auf drey Hauptpunkte bringen. 1. Die Form im Ganzen betrachtet, muß bestimmt, und ohne mühesame Anstrengung gefaßt werden. 2. Sie muß Mannichfaltigkeit fühlen lassen, aber in der Mannichfaltigkeit Ordnung. 3. Das Mannichfaltige muß so in Eines zusammenfließen, daß nichts einzeles besonders rühret. Wir wollen so gut wir können, diese drey Hauptpunkte etwas näher entwikeln.

1. Daß ein Gegenstand, der uns durch sein äußerliches Ansehen gefallen soll, ein Ganzes, und nicht ein Bruchstük von einem Ganzen seyn müsse,

*) S. Vollkommenheit.

müsse, ist anderswo hinlänglich gezeiget worden *), daß er wohl begränzt und bestimmt in die Sinnen, oder in die Phantasie fallen müsse, ist daher leicht abzunehmen, daß das Ungewisse in seiner Begränzung uns zweifelhaft macht, ob es ganz sey, und daß es der Klarheit der Vorstellung schadet. Die Ungewißheit, ob man eine Sache recht sehe, oder nicht, hat nothwendig etwas Beunruhigendes, folglich Unangenehmes an sich. Daß der Gegenstand ohne mühesame Anstrengung müsse gefaßt werden, ist nicht weniger klar; weil jede Bestrebung, so lange man ungewiß ist, ob sie das Ziel erreichen werde, etwas unangenehmes hat.

Dieses letzte ist aber nicht so zu verstehen, daß das Schöne nothwendig auf den ersten Blik, ohne Anstrengung von Seite des Beobachters in die Augen fallen müsse. Vielmehr geschieht es gar ofte, daß durch vorhergegangene Bemühung die Sache richtig zu fassen, das Vergnügen des Anschauens desto lebhafter wird. Der Sinn jenes Ausspruchs ist dieser, daß die Gestalt der Sache, wenn es gleich Mühe gekostet hat, sie zu fassen, nun, da sie einmal gefaßt worden, ohne anhaltendes Bestreben gefaßt werde. Man sieht hieraus zugleich, warum nicht jedes Schöne jedem Menschen gefallt. Ein kurzsichtiger, der ein großes Gebäude nicht auf einmal übersehen kann, wird es nicht schön finden. Je ausgedehnter die Kraft ist, etwas bestimmt zu fassen, je fähiger ist man auch Schönheit zu empfinden, die geringeren Kräften nicht fühlbar sind.

Daß die Größe der Schönheit von jedem nach dem Maaße seiner Fähigkeit mehr oder weniger auf einmal zu fassen, geschätzt werde, und daß das, was für ungeübte, sowol innere als äußere Sinnen, die höchste Schönheit ist, dem, dessen Geschmak eine weitere Sphäre umfaßt, nur mittelmäßig schön seyn könne, ist eine wichtige Bemerkung. Wenn wir dieses aus der Acht lassen, so stoßen wir bey der Untersuchung über die Schönheit auf Wiedersprüche, die nothwendig verwirren. Denn daß ein Mensch Schönheit findet, wo ein andrer sie zu vermissen glaubt, kommt gar nicht, wie man sich ofte fälschlich einbildet, daher, daß unsre Begriffe über das Schöne wankend wären, oder daß die Schönheit an sich nichts bestimmtes sey. Die Schönheit hat dieses mit der Größe gemein; einer findet klein, was einem andern groß scheinet, und ein im Ueberfluß erzogener Mensch nennt Armuth, was manchem andern Reichthum wäre. Darum fällt es keinem Menschen von Verstand ein, zu behaupten, ein geringer Grad der Größe, sey keine Größe, und ein geringes Vermögen, sey kein Vermögen. Warum sollte man denn sagen, ein geringer Grad der Schönheit sey keine Schönheit?

Was Aristoteles vom Schönen sagt, daß es weder sehr groß noch sehr klein seyn müsse, hat hierin seinen Grund. Was für uns zu groß oder zu klein ist, kann im Ganzen nicht ohne beständig anhaltendes Bestreben gefaßt werden.

2. Daß das Schöne Mannichfaltigkeit müsse fühlen lassen, ist auch leicht zu begreifen. Was einfach oder ohne Theil ist, kann wol auf die Empfindung aber nicht auf die Vorstellungskraft würken. Was aber blos Menge der Theile hat, ohne Verschiedenheit, kann kein Nachdenken, kein Verweilen der Vorstellungskraft bey dieser Menge veranlassen, weil die Theile nichts verschiedenes haben; die bloße Anzahl derselben hat keinen Reiz für die Phantasie, die sie nicht beschäftigen kann. Denn sobald sie einen gefaßt hat, hat sie zugleich alle gefaßt. Aber wo Mannichfaltigkeit da ist, da würkt jeder Theil etwas

zum

*) S. Ganz.

Digitized by Google

zum Ganzen. Man wird in eine angenehme Ueberraschung gesetzt, zu sehen, wie so vielerley Dinge, doch nur ein Ding ausmachen. Damit aber das Mannichfaltige durch die Menge nicht verwirre, muß Ebenmaaß und Ordnung darin seyn. Diese würken Faßlichkeit in der Menge. *)

3. Von diesem Mannichfaltigen muß kein Theil besonders und für sich rühren; weil er die Faßlichkeit des Ganzen hindern würde, indem er die Kraft der Aufmerksamkeit auf sich zöge. Darum muß, in Absicht auf die Größe der Theile, jeder ein gutes Verhältniß zum übrigen haben; und in andern Absichten z. E. Form, Farbe und anderer in die Sinnen oder Phantasie fallenden Eigenschaften, gute Uebereinstimmung oder Harmonie. Wo die Menge kleinerer Theile groß ist, da müssen sie in größern Gruppen zusammenhangen, damit man nicht das kleineste mit dem Ganzen, sondern mit dem Haupttheile, davon es ein Glied macht, zu vergleichen habe. Alles dieses ist in andern Artikeln weiter ausgeführt worden. **) Dieses erlaubet uns die Eigenschaften des Schönen hier blos anzuzeigen, ohne die Sachen weitläuftig auszuführen.

Wo alle diese Eigenschaften sich zusammen finden, da ist Schönheit: Aber darum noch nicht jene paradiesische oder himmlische Schönheit, deren Genuß Glükseligkeit ist. Das Schöne, dessen Eigenschaften wir angezeiget haben, erwekt Wolgefallen; aber es bleibet in der Phantasie und berührt das Herz nur leicht und gleichsam an der Oberfläche. Nur Menschen ohne Herz und ohne Verstand, die ganz Phantasie sind, finden Befriedigung daran. Virtuosen von der leichtern Art, die gleichsam

*) S. Ordnung.

**) S. Ebenmaaß; Einförmigkeit; Glied; Gruppe; Harmonie.

von Dünsten und Luft leben, und auch von bloßem Hauch der Luft in Bewegung gesetzt werden, sprechen oft mit Entzüken von dieser Schönheit; die Täuschung macht sie schon selig.

Im Grund ist dieses Schöne nur die äußere Form, oder das Kleid, in dem sowol gute als schlechte Dinge erscheinen können. Es giebt ihnen noch keinen inneren Werth, sondern dienet blos die Aufmerksamkeit zu reizen, daß man mit Wolgefallen auf diese schön bekleideten Dinge sieht.

Eine höhere Gattung des Schönen entsteht aus enger Vereinigung des Vollkommenen, des Schönen und des Guten. Diese erwekt nicht blos Wolgefallen, sondern wahre innere Wollust, die sich ofte der ganzen Seele bemächtiget, und deren Genuß Glükseligkeit ist. Wir begnügen uns die Art und das eigentliche Wesen dieser Schönheit nur an einem besonderen Falle zu beschreiben, um ein sinnliches Bild davon zu geben, vermittelst dessen der Begrif dieser höhern Schönheit faßlich werde. Dieses Bild ist der Inhalt des folgenden Artikels.

Schönheit.

Daß die menschliche Gestalt der schönste aller sichtbaren Gegenstände sey, darf nicht erwiesen werden; der Vorzug, den diese Schönheit über andre Gattungen behauptet, zeiget sich deutlich genug aus ihrer Würkung, der in dieser Art nichts zu vergleichen ist. Die stärksten, die edelsten und die seligsten Empfindungen, deren das menschliche Gemüth fähig ist, sind Würkungen dieser Schönheit. Dieses berechtiget uns, sie zum Bild oder Muster zu nehmen, an dem wir das Wesen und die Eigenschaften des höchsten und vollkommensten Schönen anschauend erkennen können.

Gelinget es uns die Beschaffenheit dieser Schönheit zu entwikeln, so

haben wir eben dadurch zugleich den wahren Begriff der höchsten Schönheit gegeben, die das menschliche Gemüth zu fassen im Stand ist.

Bey der großen Verschiedenheit des Geschmaks und allen Widersprüchen, die sich in den Urtheilen ganzer Völker und einzelner Menschen zeigen, wird man nach genauerer Untersuchung der Sache finden, daß jeder Mensch den für den schönsten hält, dessen Gestalt dem Auge des Beurtheilers den vollkommensten und besten Menschen ankündiget. Können wir dieses außer Zweifel setzen, so werden wir auch etwas Gewisses von der absoluten Schönheit der menschlichen Gestalt anzugeben im Stande seyn.

Gar viel besondere Bemerkungen über die Urtheile von Schönheit, beweisen den angegebenen allgemeinen Satz. Nach aller Menschen Urtheil sind erkannte physische Unvollkommenheiten des Körpers der Schönheit entgegen. Plumpe, zu schnellen und mannichfaltigen Bewegungen untüchtige Glieder, ein abgefallener schwacher Körper, Steifigkeit in Gelenken, kurz, jede Unvollkommenheit, die die Verrichtungen, die jedem Menschen nöthig sind schwer oder unmöglich machen, ist auch, nach dem allgemeinen Urtheil der Menschen, ein Fehler gegen die Schönheit. Daß diese Begriffe überhaupt in unser Urtheil über Schönheit einfließen, ist ferner daraus offenbar, daß die weibliche Schönheit andre Verhältnisse der Gliedmaaßen erfodert als die männliche. Auch der unachtsamste Mensch empfindet es, daß das männliche Geschlecht zu schwerern, mühsamern, kühnern Verrichtungen gebohren ist, als das weibliche, und eben daher entstehet das Gefühl, daß zartere Gliedmaaßen, die etwas weichlicheres haben zur weiblichen, und stärkere, etwas dauerhaftes und kühneres anzeigende, zur männlichen Schönheit gehören. Auch das Verschiedene in der Schönheit des Kindes, des Jünglings und des Mannes, daß gewiß alle Menschen empfinden, bestätiget dieses. Ein Kind, es sey von dem einen, oder andern Geschlecht, das die Bildung des reifen Alters hätte, würde für häßlich gehalten werden. Offenbar nicht deswegen, daß die Gestalt der Erwachsenen in der Größe des Kindes unangenehm sey. Der Mahler bildet sie uns noch kleiner vor, und sie bleibet schön; also deswegen, weil das Aeussere mit dem innern Charakter nicht übereinkommt, weil das Kind zu dem, was es seyn soll, solche Gliedmaaßen nicht braucht.

Ueberhaupt also wird nach der allgemeinen Empfindung dieses nothwendig zur Schönheit erfodert, daß die Form des Körpers die Tüchtigkeit so wol des Körpers überhaupt, als der besondern Glieder zu den Verrichtungen, die jedem Geschlecht und Alter natürlich sind, ankündige. Alles, was ein Geschlecht von dem andern, als der Natur gemäß erwartet, muß durch das Ansehen des Körpers versprochen werden, und die Gestalt ist die schönste, die hierüber am meisten verspricht.

Aber diese Anfoderungen beruhen nicht blos auf äußerlichen Verrichtungen und körperliche Bedürfnisse. Je weiter die Menschen in der Vervollkommung ihres Charakters gekommen sind, je höher treiben sie auch die Foderungen dessen, was sie erwarten. Verstand, Scharfsinn, und ein Gemüthscharakter, wie jeder Mensch glaubt, daß ein vollkommener Mensch ihn haben müsse, sind Eigenschaften, die das Auge auch in der äußern Form zur Schönheit fodert. Ein weibliches Bild, das Wonne athmet, dessen Gestalt und ganzes Wesen Leichtsinn und Muthwillen verräth, ist für den leichtsinnigen Wollüstling die höchste Schönheit, kan der

aber

aber der gesetztere und in dem Besitz seiner Geliebten mehr als muthwillige Wollust erwartende Jüngling noch viel aussetzen würde.

Auch die Urtheile über die Häßlichkeit bestätigen unsern angenommenen Grundsatz. Was alle Menschen für häßlich halten, leitet unfehlbar auf die Vermuthung, daß in dem Menschen, in dessen Gestalt es ist, auch irgend ein innerer Fehler gegen die Menschlichkeit liege, der durch äußere Mißgestalt angezeiget wird. Wir wollen der verwachsenen und ganz ungestalten Gliedmaaßen, die jedermann für häßlich hält, nicht erwähnen; weil es zu offenbar ist, daß sie überhaupt eine Untüchtigkeit zu nothwendigen Verrichtungen deutlich anzeigen; sondern nur von weniger merklichen Fehlern der Form sprechen.

Die Bildung eines Menschen sey im übrigen wie sie wolle, so wird jedermann etwas häßliches darin finden, wenn sie einen zornigen Menschen verräth: oder wenn man irgend eine andre herrschende Leidenschaft von finsterer übelthätiger Art darin bemerkt, und keine Gestalt ist häßlicher, als die, die einen ganz widersinnigen, mürrischen, jeder verkehrten Handlung fähigen Charakter anzeigel. Aber auch darin richtet sich das Urtheil, oder der Geschmak, nach dem Grad der Vervollkommung, auf den man gekommen ist. Unter einer Nation, die schon zu Empfindungen der wahren Ehre und zu einem gewissen Adel des Charakters gelanget ist, ist das Gepräg der Niederträchtigkeit, das man bisweilen tief in die Physionomie eingedrükt sieht, etwas sehr häßliches; aber es wird nur von denen bemerkt, die jenes Gefühl der Würde und Hoheit besitzen.

Vielleicht mochte jemand zweifeln, daß jede Schönheit der Gestalt etwas von innerlicher Vollkommenheit oder Güte, oder jede Häßlichkeit etwas von dem Gegentheil anzeigte. Wir müssen diesen Punkt näher erwägen.

Jede Schönheit ist eine gefällige Gestalt irgend einer würklichen Materie, das ist, sie hastet in einem in der Natur vorhandenen Stoff. Dieser, wenn er auch leblos ist, hat seine Kraft, das ist, er trägt das Seinige zu den in der Natur beständig abwechselnden Veränderungen bey, und hat seinen Antheil an dem, was in der Welt Gutes oder Böses geschieht, kann folglich nach der besondern Art seiner Würksamkeit, (nach den eingeschränkten menschlichen Begriffen zu reden) unter gute oder böse Dinge gehören. Ich getraue mir die kühne Vermuthung zu wagen, daß jede Art der Schönheit in dem Stoff, darin sie hastet, etwas von Vollkommenheit oder Güte anzeige.

Aber wir wollen, ohne uns auf Hypothesen und Speculationen zu verlassen, den angeführten Zweifel, ob innere Fürtrefflichkeit und Verderbniß sich durch äußere Schönheit und Häßlichkeit ankündigen, aus unzweifelhaften Erfahrungen aufzulösen suchen.

Es kann gar nicht geläugnet werden, daß es verständige und unverständige; scharfsinnige und einfältige, gutherzige und boshafte, edle, hochachtungswürdige und niedrige, recht verworfene Physionomien gebe, und daß das, was man aus der äußerlichen Gestalt von dem Charakter der Menschen urtheilet, nicht blos aus den Gesichtszugen, sondern aus der ganzen Gestalt geschlossen werde. Die unläugbaren Beyspiele, da entscheidende Züge des Charakters sich von außen zeigen, sind völlig hinlänglich die Möglichkeit zu beweisen, daß die Seele im Körper sichtbar genzacht werde. Eben so unläugbar ist auch dieses, daß das, was in der äußern Gestalt gefällt, niemals etwas von dem Inneren des Menschen anzeiget, was Mißfallen erwekte, es sey denn,

daß dieses aus Irrthum oder Vorurtheil entstehe, wie wenn z. B. einer zärtlichen aber etwas schwachen Mutter die edle Kühnheit im Charakter ihres Sohnes mißfiele, ob sie gleich den Ausdruk derselben in der Gestalt mit großem Wolgefallen sieht. Dergleichen Ausnahmen schränken die Allgemeinheit des Satzes, daß hier auch das Zeichen gefalle, so ofte die bezeichnete Sache gefällt, nicht ein.

Also kann die äußere Gestalt den innern Charakter des Menschen ausdrüken, und wenn es geschieht, so hat das Wolgefallen, das wir an dem innern Werth des Menschen haben, den stärksten Antheil an der gefälligen Würkung, die die äußere Form auf uns thut; wir schätzen das an der äußern Gestalt, was uns in der innern Beschaffenheit gefällt. Wir sehen in dem Körper die Seele, den Grad ihrer Stärke und Würksamkeit, und

Unter dem Licht der Augen und unter
den Rosen der Wangen
Seh'n wir ein höheres Licht ein helleres
Schönes hervorgehen. *)

Noch ehe sich der Mund öffnet, ehe ein Glied sich bewegt, sehen wir schon, ob eine sanftere oder lebhaftere Empfindung jenen öffnen, und diese bewegen wird. In der vollkommensten Ruh aller Glieder, bemerken wir zum voraus, ob sie sich geschwind oder langsam, mit Anstand, oder ungeschikt bewegen werden.

Hier können wir von der bloßen Möglichkeit der Sache auf ihre Würklichkeit schließen; weil sie allen übrigen wohlthätigen Veranstaltungen der Natur vollkommen gemäß ist. Es war nothwendig, wenigstens heilsam, den Menschen ein Mittel zu geben, Wesen seiner Art, mit denen er nothwendig in Verbindung kommen mußte, und die so sehr kräftig auf seine Glükseligkeit würken, schnell kennen zu lernen. Die Seelen der Menschen sind es, die unser Glük oder Unglük machen, nicht ihre Körper. Also mußten wir ein Mittel haben, diese schnell zu erkennen, zu lieben, oder zu scheuen. Schneller, als durch das Anschauen der sichtbaren Gestalt, konnte es nicht geschehen. Da dieses möglich war, warum sollten wir länger daran zweifeln, daß der Körper nichts anders, als die sichtbar gemachte Seele, der ganze sichtbare Mensch sey? Kann es einem verständigen Menschen zweifelhaft seyn, daß die Natur durch die höchst liebliche und einnehmende Gestalt, die der Kindheit eigen ist, Wohlwollen gegen dieses Hülf- und Gunst-bedürftige Alter habe erweken wollen? Hat sie nicht so gar in die sichtbare Gestalt der Thiere etwas gelegt, das den Verständigen vor ihnen warnet, oder sie suchen macht?

Freylich ist ein Mensch scharfsinniger, als der andere, in der äußern Form zu sehen, was er sehen sollte. Die Gewohnheit, in der wir von Kindheit auf unterhalten worden, von dem Menschen mehr aus seinen Reden und Betragen, als aus seinem Ansehen zu urtheilen, hat den angebohrnen Instinkt, ihn aus dem äuserlichen Ansehen zu schätzen, sehr geschwächt; und wir sind überhaupt in unsrer Denkungsart und in unsern Sitten so vielfältig über die Schranken der Natur herausgetreten, daß unser Urtheil über Menschen, und unsre Ansprüche auf sie nothwendig in vielen Stüken willkührlich sind. Wenn aber diesem zufolge das Ideal, das sich jeder von dem vollkommenen Menschen macht, von dem, wozu die Natur ihn hat machen wollen, abweicht, so werden nothwendig unsre Urtheile über die äußere Gestalt in manchem Punkt unrichtig seyn.

Aber so sehr ist der Instinkt den ganzen Werth des Menschen aus dem Ansehen zu beurtheilen, nicht überall geschwächt, daß nicht selbst die

*) Die Sündfluth 11. Ges.

die ungeübte Jugend sich desselben oft glüklich bediente. Wie oft ist nicht ein einziger Blik eines unerfahrnen, aber durch das Unnatürliche in den Sitten noch unverdorbenen Mädchens weit glüklicher und richtiger, als die Ueberlegung ihres Vaters, zu unterscheiden, ob ein Jüngling sie glüklich oder unglüklich machen werde? Selbst in diesem Punkt beweiset eine oft fehlgeschlagene Wahl nichts gegen unsern Satz; weil in unserm etwas unnatürlichen Zustande das, wodurch die Menschen hätten glüklich werden sollen, bisweilen ihr Unglük am meisten befördert; und weil Vorurtheile, die allen Anschein der Wahrheit haben, uns ofte zu falschen Erwartungen und widernatürlichen Ansprüchen verleiten, die nicht erfüllt werden können.

Noch müssen wir eine Hauptanmerkung nicht übergehen, die zu richtiger Beurtheilung dieser Sache höchst nothwendig ist. Sowol das äußere Ansehen des Menschen, als sein innerer Werth, zwischen welchen unserer Meynung nach, die Natur eine vollkommene Uebereinstimmung bewürkt hat, können durch Zufälle, oder vorübergehende Irrungen so verstellt werden, daß ein überaus scharfes Aug und mehr, als gemeine Urtheilskraft erfodert werden, wenn man sich in seinem Urtheil über die wahre Beschaffenheit der Sache nicht betrügen will. Krankheiten und andre unglükliche Zufälle, können die schönste Leibesgestalt entweder für eine Zeitlang verdunkeln, oder für immer verderben. Wie wenig Menschen sind in solchen Fällen im Stande, die ursprüngliche Anlage zu einer vollkommenen Gestalt unter der zufälliger Weise verdorbenen Form, noch zu erkennen? Wer aber dieses nicht kann, wie soll er die natürliche Harmonie der Gestalt mit dem innern Werth bemerken können?

Noch weit mehr betrügen sich nur zu viel Menschen in ihren Urtheilen über den innern Charakter. Wie ofte geschieht es nicht, daß ein Jüngling, den eine vorübergehende Leidenschaft, oder eine blos zufällige Verblendung, zu allerhand Ausschweifungen verleitet, die die Anlagen des edelsten Charakters so verdunkeln, daß schwache Beurtheiler ihn für einen schlechten Menschen halten, da er sich doch bald hernach in dem fürtrefflichen Charakter zeiget, den sein äußeres Ansehn zu versprechen schien? Wie das schönste Gesicht durch Staub und Schweiß und eine vorübergehende Verunstaltung auf eine Zeitlang unkenntlich wird, so geschieht es auch in Ansehung des innern Charakters.

Und so kann im Gegentheil der Mensch von einem würklich schlechten Charakter durch Zwang, Verstellung und aus andern ebenfalls blos zufälligen oder vorübergehenden Ursachen, von halben Kennern der Menschen für edel gesinnt und rechtschaffen gehalten werden, ob er gleich im Grunde nichts werth ist.

Diese Anmerkungen können den, dem es der Erfahrung entgegen scheinet, daß die äußere Gestalt mit dem inneren des Menschen harmonire, belehren, daß es bey den mannichfaltigen Vorurtheilen, die unnatürliche Sitten in uns veranlassen, und bey den vielfältigen zufälligen Verdunkelungen der äußern und inneren Gestalt in manchem Falle gar keine leichte Sache sey, so wol über die Schönheit, als über den innern Werth der Menschen richtig zu urtheilen. Man muß sich deswegen hüten, jeden anscheinenden Widerspruch in dieser Sache, für einen Beweis zu halten, daß das äußere Ansehen des Menschen keine Versicherung seines innern Werths gebe. Aber es ist Zeit wieder auf die Hauptsache zu kommen.

Da wir gezeiget haben, daß die mannichfaltig unrichtigen Urtheile und die

Digitized by Google

die betrogenen Erwartungen, denen zufolge man das äußere Ansehen für ein betrügerisches Kennzeichen des innern Werths hält, nicht vermögend sind, unsern allgemeinen Satz verdächtig zu machen; so halten wir uns, alles wol überlegt, berechtiget zu behaupten, daß die Gestalt, und das ganze äußere Ansehen des Menschen, denen, die zu fassen und zu urtheilen im Stande sind, seinen wahren Werth erkennen lassen, und ziehen daraus für den Begriff der Schönheit diesen Schluß: daß derjenige der schönste Mensch sey, dessen Gestalt den, in Rükſicht auf seine ganze Bestimmung vollkommensten und besten Menschen ankündiget.

Diesem zufolge müssen die Urtheile über Schönheit nothwendig eben so verschieden seyn, als die Begriffe über den Werth des Menschen von einander abgehen: diejenigen, die über diesen Werth einseitig urtheilen, werden auch eben so einseitige Urtheile über Schönheit fällen, und indem einige blos auf Gesundheit, und eine athletische Gestalt sehen, werden andere blos auf den sittlichen Charakter des Gesichtes Achtung geben.

Sind wir nun gleich nicht im Stande, die sichtbare Schönheit dem Bildhauer, oder dem Mahler weder zu beschreiben, noch vorzuzeichnen, so können wir ihm doch sagen, was sie ausdrüken müsse, und wie verschieden der Charakter der weiblichen Schönheit von dem, der der männlichen eigen ist, seyn müsse. Wir können ihm sagen, daß er die höchste Schönheit nur in dem reifen männlichen Alter antreffen werde, in welchem jedes der beyden Geschlechter die höchste Stärke aller natürlichen Fähigkeiten erreicht. Wir können ihm ferner versichern, daß die männliche Gestalt nicht vollkommen schön seyn könne, wenn sie nicht die Begriffe von voller Gesundheit und Leibesstärke, von Tüchtigkeit zu mannichfaltigen Bewegungen der Gliedmaaßen; von Verstand, Muth und Kühnheit, doch ohne Wildheit, und von Wolwollen, ohne Schwachheit, erwekete. Von der weiblichen Schönheit könnten wir ihm sagen, daß sie nothwendig die Vorstellung von Sanftmuth und Gefälligkeit; das Gefühl von der nicht mehr kindischen, sondern dem reifen Alter zukommenden Zartheit, oder Schwachheit, die versorgendes Wolwollen erwekt; die Empfindung von Zärtlichkeit und Ergebenheit des Gemüthes, ohne Schwachheit und andern dem schönen Geschlechte wesentlichen Eigenschaften, ausdrüken müsse.

Wir können ferner aus jenem Schluße noch diese wichtigen praktischen Folgen für den Künstler herleiten, daß zwey Dinge erfodert werden, um sich ein wahres Ideal der vollkommenen Schönheit zu bilden; erstlich vollkommen richtige und der Natur gemäße Begriffe von der Vollkommenheit des männlichen und weiblichen Charakters, und von allen äußern und innern Eigenschaften, die den vollkommenen Mann, und das vollkommene Weib ausmachen; zweytens, ein Aug und eine Seele, die fähig seyen, jeden Zug und jedes Lineament der Form, das jene Eigenschaften würklich anzeiget, zu sehen, und seine Bedeutung zu fühlen. Hat er denn bey diesen natürlichen Fähigkeiten das Glük gehabt, ofte fürtreffliche Menschen von beyden Geschlechtern zu sehen, und besitzt er sonst die übrigen nöthigen Kunsttalente; alsdenn ist er im Stande, ein wahres Ideal der vollkommensten Schönheit zu bilden, und das Bild selbst durch seinen Pensel, oder Meissel uns sichtbar zu machen, und dieses wird alsdenn das höchste und erste Werk aller schönen Künste seyn.

Es wäre ein vergebliches Unternehmen, wenn wir die Zergliederung der Schönheit, zu vermeintem Unterricht des zeichnenden Künstlers weiter

ter treiben wollten. Wer indessen glaubet, daß ihm diese Zergliederung noch dienlich seyn könnte, den verweisen wir auf die Anmerkungen und Beobachtungen die Mengs und Winkelmann hierüber gemacht haben.*) Die Hauptsach ist, daß der Künstler sich bemühe, edle und richtige Begriffe von menschlicher Vollkommenheit zu erlangen, daß er die Spuhren und Zeichen derselben, überall in der Bildung der ihm vorkommenden Menschen, in den Werken der größten Künstler und besonders in den besten Werken der griechischen Kunst aufsuche, wol bemerke, und dem Aug richtig einpräge. Aber bey dem Studium der Antiken muß der Künstler wol merken, daß die griechischen Künstler nicht allemal auf absolute Schönheit gearbeitet, sondern oft blos das Ideal eines besondern Charakters haben darstellen wollen, und daß sie oft der Größe und Hoheit, etwas von der eigentlichen menschlichen Schönheit aufgeopfert, oder es dabey wenigstens aus der Acht gelassen haben. Darum muß er nothwendig die Beobachtung der Natur mit dem Studium der Antiken verbinden.

Ich komme wieder auf die allgemeinere Betrachtung der Schönheit zurük. Wenn von allem sichtbaren Schönen, die menschliche Gestalt das schönste ist, und wenn diese Schönheit außer der Annehmlichkeit der Form, die von Mannichfaltigkeit, Verhältniß und Anordnung der Theile herkommt, und dadurch dem Auge schmeichelt, noch das Gefühl von innerer Vollkommenheit und Güte erweket, deren Kleid die äußere Gestalt ist, so können wir uns daher ein allgemeines Ideal von der Schönheit überhaupt bilden. Sie wird durch blos sinnliche Annehmlichkeit die äußern Sinnen, oder die Einbildungskraft reizen, und die Aufmerksamkeit an sich loken, bey näherer Betrachtung aber wird sie durch innerliche, dem schönen Stoff inhaftende Vollkommenheit, den Verstand reizen, und ihm lebhafte Begriffe von Wahrheit, Weisheit und Vollkommenheit, empfinden lassen, an denen ein denkendes Wesen hohes Wolgefallen hat; denn wird sie auch das Herz mit Empfindungen des Guten erwärmen; sie wird einen Werth, eine auf Seligkeit abzielende Würksamkeit zeigen, die uns mit Liebe und inniger Zuneigung für sie erfüllet. Sie ist also gerade das, dessen Genuß uns von allen Seiten her auf einmal beseeliget, weil Sinnen, Einbildungskraft, Verstand und Herz zugleich ihre Nahrung daran finden. In welchem Werke der Natur oder der Kunst wir diese dreyfache Kraft, die Sinnen, den Verstand und das Herz einzunehmen antreffen, dem können wir vollständige Schönheit zuschreiben; und die Würkungen der vollkommenen Schönheit sind dieselben, wie verschieden auch sonst die Art des schönen Gegenstandes seyn mag. Wenn wir die Statue eines fürtrefflichen Mannes von Phidias gearbeitet, betrachten könnten, so würden wir eben das dabey empfinden, was wir bey den vorzüglichsten patriotischen Reden des Cicero fühlen, nur mit dem Unterschied, daß dort das Aug, hier das Ohr der Dollmetscher ist, der uns die Schönheit empfinden macht. Dort wird das Aug von einer höchst edlen, harmonischen Form, durch tausend liebliche Eindrüke geschmeichelt, hier vernimmt das Ohr einen höchst mannichfaltigen Wolklang. Aber Verstand und Herz werden in beyden Fallen gleich gerührt. In beyden sehen wir

*) Mengs in dem kleinen, aber fürtrefflichen Werk über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey; Winkelmann in seiner Geschichte der Kunst des Alterthums.

wir einen Menschen von hohem edlen Geiste, von scharfem Verstand und höchstrichtiger Urtheilskraft; von einem großen Herzen, das die edelsten Neigungen und die wohlthätigsten Gesinnungen an den Tag leat. In beyden Fällen finden wir unter dem Genuß des süßesten Vergnügens, daß unser Geist und Herz sich mit innigstem Bestreben empor heben, größer zu denken und zu empfinden; und in beyden Fällen finden wir uns mit Hochachtung und Liebe für den schönen Gegenstand erfüllt.

Der Künstler kennt die wahre Schönheit nicht, dessen Werk, wie lieblich und einschmeichelnd auch das darin seyn mag, was die Sinnen und die Einbildungskraft schmeichelt, nicht zugleich auch den Verstand und das Herz einnimmt. Es ist, wie Xrios Juno, nur eine aus Dünsten gebildete Schönheit, eine bloße Larve, die nur so lange gefällt, als die Täuschung eines Traumes dauren kann. Die bloße Phantasie des Künstlers, wäre sie so lieblich wie der schönste Frühlingtag, reicht nicht hin, ein Werk von wahrer vollständiger Schönheit zu machen; es wird immer eine blos schöne Form seyn, deren Würkung sich auch nicht über Phantasie hinaus erstrekt. Die vorzüglichsten Werke dieser Art dienen im Grunde doch nur zum Spiel und zum Zeitvertreib in verlohrenen Stunden. Mit Werken von wahrer innern Schönheit verglichen, sind sie bloße Zierrathen.

Darum, o Jüngling! dem die Natur ein feines Gefühl für die Schönheit der Form, eine lachende Phantasie gegeben hat, befleißige dich die Schönheit höherer Art kennen und fühlen zu lernen, damit du den schönen Formen, die dein feiner Geschmak entwirft, auch schöne Seelen einflößen könnest. Wie wenig hilft dir eine schöne Einkleidung, eine reizende Schreibart, wenn du dem Verstand und dem Herzen nichts zu sagen hast? Wie wenig die feineste Zeichnung, wenn du nichts, als leere Zierrathen darzustellen vermägst? Warum solltest du dich begnügen, schöne Larven zu machen, die das Aug nur so lang reizen, bis man gewahr wird, daß kein Gehirn darin ist? Warum solltest du deine Ruhmbegierde darauf einschränken, daß du vermittelst deiner Werke nur denn ein Gesellschafter der Verständigen und Weisen seyest, wenn diese von der Höhe, worauf sie stehen, herunterstiegen, um sich zur Erholung an leichtern, weit unter ihnen liegenden Dingen zu beschäftigen, und zu scherzen, da du im Stande bist, sie auch denn, wenn sie sich in ihrem Stand und Range zeigen, nach deiner Gesellschaft begierig zu machen? Was würdest du von dem Menschen denken, der sich begnügte der Lustigmacher eines Fürsten zu seyn, da er sein Freund, sein Rath, oder sein Minister seyn könnte?

Vornehmlich aber hüte dich vor der Schmach, die Kinder deines Genies blos zum Muthwillen in Stunden der Trunkenheit, mehr gemißbraucht, als gebraucht zu sehen. Dieß würde geschehen, wenn du ihnen blos die unzuchtigen Reize einer Buhldirne gäbest, die jeder leichtsinnige Kopf in seiner Ausgelassenheit zu mißbrauchen sich berechtiget hält. Hast du nicht bemerkt, daß Männer von einiger Würde, wenn sie sich in einer Stunde des Taumels vergessen, und zum Umgang einer reizenden Dirne erniedriget haben, sie durch eine Hinterthür entlassen, so bald bessere Gesellschaft sich zeiget, und daß sie sich so gar schämen, die niedrige Gesellschafterin öffentlich von sich zu lassen? Und du wolltest die Kinder deines Genies einer solchen Schmach aussetzen?

Darum scheue dich, deine Werke neben den Schriften eines Crebillons hinter dem Vorhang gesetzt zu sehen, und trachte nach der Ehre ihnen auf den

den vor jedermanns Augen stehenden Tischen großer Männer neben Cicero, Horaz Rousseau oder Haller, einen Platz zu verschaffen. Zu dieser Ehre wirst du gelangen, wenn du, nicht die blendenden Reizungen einer schlüpfrigen Venus, sondern die höhern Reize einer Liebe und Hochachtung zugleich einflößenden Person, dir zum Muster der Schönheit vorsetzen wirst.

Schraffirung.

(Zeichnende Künste.)

In Zeichnungen, Kupferstichen und Gemählden nennt man die nebeneinandergesetzten, sich auch bisweilen durchkreuzenden Striche, wodurch die Schatten ausgedrukt werden, Schraffirungen.

Weil die Schatten gemeiniglich von der dunkelsten Stelle gegen das Hellere nach und nach schwächer werden; so werden bey den Schraffirungen die Striche auch so gemacht, daß sie vom Dunkelsten gegen das Helle allmählig feiner werden und zuletzt in die feinesten Spitzen auslaufen. Starke Schatten werden durch breitere, und schwache durch schmälere oder feinere Striche ausgedrükt.

Die Schraffirung ist einfach, wenn auf einer Stelle die Striche parallel neben einander laufen; doppelt, wenn sie sich durchkreuzen. Im ersten Falle erscheinet das Weiße oder Helle zwischen zwey Strichen, auch wie ein weißer Strich, der vom Dunkeln gegen das Helle immer breiter wird; im andern Fall aber wird der helle Grund zwischen den Schraffirungen in kleine, gerade, oder verschobene rautenförmige Viereke eingetheilt. Die letztere Art hat etwas angenehmeres und weicheres, als die erstere, die deswegen auch nur zu Schattirung harter Körper von matter Oberfläche, als Holz, Stein und Erde, gebraucht wird.

Es giebt auch eine Schraffirung, da das Weiße zwischen den Strichen noch mit ganz kleinen abgesetzten Strichen, zu Verstärkung des Schattens, ausgefüllt wird.

Eine gute Schraffirung erfodert nicht nur freye, dreiste Striche, wie sich mancher junge Zeichner oder Kupferstecher einzubilden scheinet; sondern überhaupt eine sehr sorgfältige Behandlung, die die Frucht eines genauen Nachdenkens und feinen Gefühles ist.

Erstlich kommt viel darauf an, wie die Striche laufen, ob sie aufwärts, oder unterwärts, ob sie viel oder wenig gebogen seyen, weil dieses sehr viel beyträgt, die höhere, oder flächere Ründung, und die wahre Gestalt der Körper auf die natürlichste Weise darzustellen. Die besten Meister sehen allemal darauf, daß ihre Schraffirungen so laufen, wie die Ansicht des Theiles, der damit schattirt wird, und die abwechselnden Krümmungen es zum natürlichsten Ausdruk erfodern, bald in einförmigen Bogen, bald wellenförmig oder sich schlengelnd. So wie z. B. bey einem in Falten liegenden Gewande, die Faden des Gewebes in ihren verschiedenen Krümmungen laufen, so ändert auch ein Zeichner die Wendungen seiner Schraffirungen ab, selbst da, wo eigentlich kein Faden zu merken ist, wie in der Haut des menschlichen Körpers; wo man sich doch allemal etwas dem Faden des Gewandes ähnliches vorzustellen pflegt.

Zweytens kommt das Harte und Weiche der Schatten, das von der Wahrheit oder Richtigkeit derselben ganz verschieden ist, größtentheils auf das engere oder weitere Schraffiren, auf die Stärke und Schwäche der Striche an. Nichts ist harter und unangenehmer, als etwas kernhafte, dabey kurz abgesetzte Schraffirungen. Ganz feine und sehr enge einfache Schraffirung hat etwas weichli-

Digitized by Google

weichliches, daher sehen in einigen Kupferstichen von Albrecht Dürer, der, wie alle Kupferstecher der ersten Zeit, so fein zu schraffiren pflegte, alle Gegenstände so aus, als wenn sie mit feinem Seidenpapier überzogen wären. Ganz feine und zarte Striche zwischen starken und eng an einanderstehenden, verursachen etwas glänzendes, das für den Ausdruk der feinesten Haut der Gesichter doch zu glänzend ist. Die Stärke der Striche muß sich nicht nach der Stärke, oder Dunkelheit der Schatten, sondern nach der Größe der Masse, die der Schatten ausmacht, richten.

Wir zeigen hier blos einige Hauptpunkte an, ohne uns weiter darüber einzulassen, weil es ohne merkliche Schwerfälligkeit nicht möglich ist, dergleichen Dinge ausführlich zu beschreiben. Der größte Theil der Kunst des Kupferstechens kommt auf den guten Geschmak der Schraffirungen an, weil die Harmonie des Ganzen meistens davon abhängt. Daher es für die Aufnahme der Kunst zu wünschen wäre, daß ein Meister derselben diese Materie behandelte. Für junge Künstler wäre es nöthig, daß man neu herausgekommene Kupferstiche in eigenen Wochen- oder Monat-Schriften mit der genauen Critik beurtheilte, wie in einigen französischen Schriften die Schreibart und die grammatische Richtigkeit des Ausdruks neuer Bücher beurtheilet werden. Noch nüzlicher wäre es, wenn die verschiedenen Academien der zeichnenden Künste sich angelegen seyn ließen, durch solche critische Beurtheilungen der so häufig herauskommenden Kupferstiche, den jungen Künstlern an die Hand zu gehen.

Schreibart; Styl.

(Schöne Künste.)

Man pflegt in den Werken des Geschmaks die Materie, oder die Gedanken von der Art sie vorzutragen, oder darzustellen, zu unterscheiden, und das lezztere den Styl, oder die Schreibart zu nennen. Aber es ist schwer, genau zu bestimmen, was in jedem Werk zu den Gedanken, oder zur Schreibart gehöre, und daher auch schwer zu sagen; worin eigentlich die Schreibart bestehe. Daß beym Schriftsteller nicht blos der Ausdruk, oder die Wörter, ihre Verbindung, ihr Ton und die daraus zusammengesetzten längern oder kürzern Einschnitte und Perioden, sondern auch ein Theil der Gedanken zur Schreibart gerechnet werden müsse, wird jederman zugeben; und eben so rechnet man zum Styl des Mahlers nicht blos seine besondere Art der Zusammensezung, Zeichnung und Farbengebung, sondern auch etwas von dem Materiellen des Gemähldes.

Da mir nicht bekannt ist, daß sich jemand die Mühe gegeben habe, das, was in allen Werken der Kunst eigentlich zur Schreibart gehöret, mit einiger Genauigkeit zu bestimmen, so will ich versuchen, es hier zu thun. Die Sache scheinet um so viel wichtiger, da jederman empfindet, wie sehr viel in Werken des Geschmaks auf die Schreibart ankomme, und wie wesentlich es für den Künstler sey, eine gute Schreibart in seiner Gewalt zu haben. Aber wie kann man ihm zur Erlangung derselben den Weg zeigen, so lange man nicht recht weiß, was die Schreibart ist?

Indem der Künstler ein Werk verfertiget, bemühet er sich, gewisse Vorstellungen, die er hat, das ist, einen gewissen Gegenstand andern darzustellen. Indem er aber dieses thut, schildert er in dem Gegenstand auch sich selbst, die ihm eigenthümliche Art, die Sachen anzusehen zu begreifen und zu empfinden, oder wenigstens die, die ihm bey der Arbeit nach seiner Gemüthslage eigen ist. Das besondere Gepräge, das dem

Werk

Werk von dem Charakter und der, allenfalls vorübergehenden Gemüthsfassung des Künstlers eingedrükt worden, scheinet das zu seyn, was man zur Schreibart, oder zum Styl rechnet. Das Wesentliche der Materie wird dadurch nicht verändert, sondern nur das Zufällige. Wenn viel Menschen zugleich über einen Vorfall lachen, so drükt jeder die Empfindung der Lust aus, die wesentlich bey allen dieselbe ist; aber jeder lacht in seinem eigenen Styl, der von dem blos sanften ruhigen Lächeln, bis zum vollen Ausbruch des Gelächters mancherley Schattirung annehmen kann. Dieses wird uns auf die Spuhr führen, die verschiedenen zufälligen Eigenschaften eines durch die Kunst dargestellten Gegenstandes, die zum Styl des Werks gehören, von dem Wesentlichen zu unterscheiden. Wir werden uns aber hier hauptsächlich auf die Schreibart im engern Sinne, wie sie sich in den Künsten der Rede zeiget, einschränken, und können uns dieses Mittels den gegenwärtigen Artikel nicht über die Schranken der Größe auszudehnen, um so viel übersichtlicher bedienen, da sich das, was von dieser Schreibart, als der wichtigsten Art des Styls, gesagt wird, leicht auf andre wird anwenden lassen.

Hier haben wir nun vor allem andern zu untersuchen, was für Dinge in den Werken der redenden Künste, zur Schreibart gehören, und als Eigenschaften derselben anzusehen seyen.

Um dieses zu erforschen, wollen wir uns vorstellen, daß mehrere Menschen zugleich eine Scene, einen Vorfall, oder eine Begebenheit ansehen, und daß jeder der Zuschauer daher Gelegenheit nehme, das, was er gesehen hat, zu beschreiben. Wir würden also in kurzem verschiedene Schriften von einerley Inhalt zu lesen bekommen, die sich aber vielfältig durch die Schreibart von einander auszeichneten.

Wir müssen aber, um in diesen Schriften einerley Inhalt zu haben, damit uns das Charakteristische der Schreibart deutlicher werde, voraussetzen, daß jeder den Stoff erzählend behandle, und zur Hauptabsicht habe, seinen Leser von dem, was er gesehen hat, zu unterrichten. Denn wo sich etwa ein sehr empfindsamer, und leichte feuerfangender Dichter, unter diesen Zuschauern befände, den die Scene in die Begeisterung der Ode versetzte, so würde sein Stoff nicht der seyn, den die andern bearbeiten, und wir würden desto mehr Mühe haben, aus Vergleichung seines Werks mit den übrigen, das herauszufinden, was zur Schreibart gehört.

Hier können wir nun sogleich einiges bestimmen, was offenbar zur Materie und nicht zur Schreibart gehöret. Denn wenn wir zu dieser nur das zählen, was von dem besondern Charakter des Verfassers herrühret; so kann das Materielle, das dem Orte, wo er gestanden hat, zuzuschreiben ist, nicht hieher gehören. Der, welcher die ganze Scene übersehen hat, konnte mehr davon sagen, als der sie nur halb gesehen hat. Daß dieser die Sache nicht so vollständig, als jener erzählt, kommt nicht von seinem Charakter, sondern von seiner Stellung her; und der erstere, der nun ausführlich ist, würde es auch nicht seyn, wenn er, auch mit Beybehaltung seines Charakters, an dem Platz des andern gestanden hätte.

Diese und mehr ähnliche Umstände, die man sich an dem zum Beyspiel gewählten Bilde geschwinder vorstellen kann, als sie sich beschreiben lassen, führen uns auf die Spuhr, was man zu überlegen habe, um von dem Materiellen, oder von den Gedanken das, was zum Wesentlichen der Sache und das, was blos zur Schreib-

art gehöret, richtig zu unterscheiden.

Es ist kaum möglich hierüber besondere Grundsätze anzugeben; und wir müssen uns mit einem einzigen allgemeinen begnügen, davon doch nur die scharfsinnigsten Beurtheiler einen sichern Gebrauch machen können, weil die Sache an sich selbst schwer ist.

Wer also bey jedem Schriftsteller das, was zu seiner Schreibart gehört, es liege in den Gedanken, oder in dem Ausdruk, von dem, was nicht Schreibart ist, unterscheiden will, der suche vor allen Dingen die Art des Inhalts, die Absicht des Verfassers, folglich auch den Standort und Gesichtspunkt, aus denen er seinen Stoff angesehen hat, genau zu fassen. Hernach überlege er bey jedem Gedanken und Ausdruk, ob er so wesentlich zur Sache gehöre, oder so natürlich damit verbunden sey, daß jeder Schriftsteller von Genie, Nachdenken und richtiger Urtheilskraft (dann diese werden bey jedem vorausgesetzt) der jene Absicht gehabt, und aus jenem Standorte die Sache angesehen hätte, ihn würde haben finden oder bemerken können, oder ob er natürlicher Weise nur dem scherzhaften, oder dem witzigen, oder dem etwas boshaften, dem kaltblütigen, oder dem hitzigen Mann; kurz, ob er nur dem Schriftsteller von irgend einem besonders ausgezeichneten Charakter, oder einer besondern Laune, habe einfallen können. Alles, was zum letztern Falle gehöret, rechne er zur Schreibart; was aber zu diesem besondern nicht gehöret, das rechne er zum Wesentlichen der Materie.

Wenn wir uns vorstellen, **Xenophon**, **Livius** und **Tacitus** hätten einerley Stoff, die Erzählung von irgend einer Staatsveränderung zu behandeln, sich vorgenommen, und jeder hätte dabey die Hauptabsicht gehabt, seinen Lesern eine wahre und richtige Vorstellung von dem Vorfall und den Ursachen desselben zu geben; so werden wir leicht begreifen, daß jeder dieser drey Männer, nicht nur in seiner Art zu erzählen, sondern auch in Anordnung der Materien, in der Wahl der Umstände, in Einführung oder Weglassung der Personen, in Erzählung ihrer Handlungen, und Anführung ihrer Reden, seinem besondern Charakter gemäß, würde zu Werke gegangen seyn. **Xenophon** würde nur das Nöthige zum klaren und einfachen Begriff der Sache, und der natürlichsten Vorstellung derselben, ohne Leidenschaft, ohne uns für oder gegen die Sache einzunehmen, erzählen. **Livius** würde seinem ernsthaften, pathetischen und mit altrömischer Würde bekleideten Charakter zufolge, die Sache von der grossen, wichtigen Seite vorgestellt, manchen kleinern Umstand weggelassen, manches ernsthafte Wort seinen handelnden Personen in Mund gelegt haben; so daß wir überall an den handelnden Personen die Patrioten, oder die schlecht und eigennützig gesinnten Bürger würden erblikt haben. **Tacitus** hätte außer den wesentlichsten Hauptsachen, vornehmlich solche Umstände gewählt, die uns tief in die Herzen der handelnden Personen hätten hineinsehen lassen, nicht um sie in ihrem öffentlichen Charakter als Patrioten, oder Aufrührer, sondern als gute oder schlechte Menschen zu erkennen; er würde einen Ausdruk gewählt haben, der uns gestießentlich für oder gegen die Personen hätte einnehmen sollen u. s. f. Also würden wir sowol in der Materie, als in der Form und in dem Ausdruk dieser drey Geschichtschreiber eines jeden besondern Charakter haben erkennen können. Dieses aber würde drey verschiedene Schreibarten verursachet haben.

Dieses mag hier hinlänglich seyn, den Begriff von dem, was man eigentlich

Digitized by Google

gentlich Schreibart nennt, überhaupt zu bestimmen.

Ehe wir uns in nähere Entwiklung dieses Begriffes einlassen, wollen wir anmerken, daß schon hieraus erhellet, was für Wichtigkeit die Schreibart nach dem verschiedenen Inhalt eines Werks haben könne, und was für einen besondern Charakter sie in besondern Fällen vorzüglich anzunehmen habe.

Da überhaupt jede besondere Schreibart eine getreue Schilderung irgend eines besondern Gemüthscharakters ist, der Charakter der Personen aber, mit denen wir, besonders in der Jugend, am meisten umgehen, sehr viel zur Ausbildung unsers eigenen beyträgt, so läßt sich hier sogleich dieser allgemeine Schluß ziehen; daß Werke des Geschmaks, die für den großen Haufen der Leser bestimmt sind, schon blos durch die Schreibart beträchtlichen Nutzen, oder Schaden stiften können: und es ist zu wünschen, daß diese wichtige Wahrheit von unsern Dichtern und Prosaisten, die für den Geschmak arbeiten, in ernstliche Ueberlegung genommen werde. Daß die Jugend, um nur ein Beyspiel anzuführen, durch gewöhnliches Lesen solcher Werke, deren Schreibart leichtsinnig, oder spöttisch, oder unnatürlich und geziert, spitzfindig, melancholisch, menschenfeindlich ist, an Geschmak und übriger Denkungsart merklichen Schaden leiden würde, bedarf eben keines Beweises; allenfalls konnten vielfältige Erfahrungen ihn überzeugend darstellen. Es kommt also bey Werken des Geschmaks nicht blos darauf an, ob die darin herrschende Schreibart an sich betrachtet, gut oder schlecht sey; es ist auch wol zu bedenken, was für einen Charakter sie habe. Denn schon durch diesen allein kann ein Werk nützlich, oder schädlich werden. Das Lesen ist ein Umgang mit den Schriftstellern; ihre Schreibart hat auf die Leser die Würkung, die der persönliche Charakter, den sie ausdrükt, im würklichen Umgang haben würde. Hieraus folget nun ganz natürlich, daß in Werken des Geschmaks, die für den großen Haufen der Leser bestimmt sind, jede Schreibart von verdächtigem, oder gar verwerflichem Charakter, so schön sie sonst in ihrer Art seyn mag, zu vermeiden ist. Ich gestehe deswegen, um ein besonderes Beyspiel anzuführen, daß ich mit Unwillen in einem Buche, das sich so allgemein verbreiten sollte, wie der deutsche Merkur, ein Gedicht über die Freygeisterey, in einem höchst leichtsinnigen Ton, und in eben solcher Schreibart gefunden habe. Wie konnte es irgend einem nachdenkenden Mann einfallen, eine würklich ernsthafte Sache, (denn dergleichen scheinet der Verfasser würklich zum Zwek gehabt zu haben) in einer Schreibart zu behandeln, deren Charakter sich gleich durch die zwey ersten Verse ankündiget?

Ihr Brüderchen, laßt uns fein christlich leben;
Wir müssen doch uns einmal drein ergeben?

Dergleichen Ungereimtheiten und Unanständigkeiten dürfen eben nicht mit viel Worten gerüget werden; es ist völlig hinlänglich sie blos anzuzeigen.

Es wäre zu wünschen, daß die witzigen Köpfe sich die Klugheit der alten Philosophen zum Muster vorstellten. Diese hatten einen Exoterischen Vortrag für das allgemeine Publikum, und er war vorsichtig, damit kein Anstoß gegeben würde: denn einen Esoterischen für eine kleine Anzahl auserlesener Zuhörer, die ohne Gefahr schon mehr vertragen konnten. In Schriften, die für die kleine Zahl der Kenner geschrieben sind, hat es mit der Schreibart, wenn sie nur reizend genug ist, weniger Bedenklichkeit. Denn für Kenner kann

etwas blos belustigend seyn, was dem großen Haufen schädlich wäre. Man muß einen Unterschied zwischen den Personen machen, mit denen man spricht. Ein verständiger Mann erlaubet sich in einer Gesellschaft seines gleichen viel, und kann es sich ohne Bedenken erlauben, dafür er sich in andern Gesellschaften sorgfältig hüten würde. Warum soll man diese Klugheit nicht auch in Schriften beobachten?

Eine andere Art von Wichtigkeit hat die Schreibart zur Unterstützung der darin vorgetragenen Materie. Es sey, daß die Absicht des Schriftstellers auf Belehrung, auf Belustigung, oder Rührung gehe; so läßt sich leicht einsehen, daß die Schreibart sehr viel zu der Kraft des Inhalts beytrage. Man darf nur bedenken, was für einen ungemein großen Unterschied eines und ebendesselben Gedanken, der Ton und die Wendung desselben in seiner Würkung hervorbringen. Wo man nicht gänzlich für speculativen Unterricht schreibet, welche Art außer dem Gebiet der schönen Künste liegt, da muß nothwendig ein großer Theil der Würkung der Rede von der Schreibart herrühren. Die Regel, welche Horaz für den rührenden Inhalt giebt:

— si vis me flere, dolendum
est
Primum ipsi tibi.

kann ohne alle Ausnahme auf jede Art des Inhalts angewendet werden. Der Lehrer, welcher den Charakter einer innern Ueberzeugung einer auf sein eigenes Herz würkenden Kraft der Wahrheit in seiner Schreibart empfinden läßt, kann sicher seyn, nicht blos den speculativen Verstand zu überzeugen, sondern die Wahrheit auch würksam zu machen; und wer durch seinen Stoff sanft, oder lebhaft vergnügen oder ergötzen will, hat den Endzwek schon zur Hälfte erreicht, wenn seine Schreibart den Charakter dieser Art des Vergnügens empfinden läßt. Darum bedarf es weiter keiner Erinnerung, daß bey jedem Werke des Geschmaks besondere Sorgfalt auf die Schreibart zu wenden sey.

Wir wollen nun versuchen, die verschiedenen zur Schreibart gehörigen Punkte etwas näher zu bestimmen. Hier entstehen also die Fragen: 1. wie wir in einem Werke von dem Materiellen, oder den Gedanken selbst, das, was zur Schreibart muß gerechnet werden, von dem übrigen unterscheiden sollen, und 2. was auch im Ausdruk als eine Würkung der Schreibart anzusehen sey? Allgemein haben wir die Fragen vorher schon beantwortet. Wir wollen hier die gegebene Regel auf jeden der beyden Punkte besonders anwenden.

1. Man stelle sich bey jedem Werk die Materie, oder den Stoff desselben und den Zwek des Verfassers, so genau und bestimmt als es möglich ist, vor, und beurtheile jeden einzelen Gedanken, jeden Begriff, um zu entdeken, ob er wesentlich zum Stoff und zum Endzwek des Verfassers gehöre, oder doch so natürlich damit verbunden sey, daß er jedem scharfsinnigen und nachdenkenden Verfasser, dem wir itzt keinen besonders ausgezeichneten Charakter, keine merkliche Laune zuschreiben, nothwendig oder natürlich eingefallen wäre. Ist dieses, so gehört er zum Stoff und nicht zur Schreibart; finden wir ihn aber von so besonderer Art, daß er mehr aus dem besondern Charakter des Verfassers, oder aus seiner besondern Laune entstanden ist, so müssen wir ihn zur Schreibart rechnen. Beyspiele werden dieses erläutern. Cicero sagt in seiner ersten catilinarischen Rede unter andern folgendes: „Da nun die Sachen so stehen, Catilina, so fahre fort, wie du angefangen; begieb dich endlich aus der Stadt; die Thore stehen dir offen, zieh heraus —

Digitized by Google

Führ auch alle deine Anhänger mit dir heraus, wenigstens die meisten davon. Reinige die Stadt — Unter uns kannst du nun nicht länger wohnen, das kann ich nicht ertragen, ich will und kann es nicht leiden. " †) Das Wesentliche ist hier die ernstliche Mahnung, Catilina soll mit seinem Anhang aus der Stadt weichen; weil er nach dem, was von seinem Anschlag entdekt worden, nicht weiter darin könne gelitten werden. Dieser Gedanken fließt natürlicher Weise aus dem vorhergehenden, und jeder Mann von Ueberlegung, der die Sache aus dem Gesichtspunkt angesehen hätte, aus dem der Consul sie sah, würde denselben gehabt haben. Aber die Nebengedanken: die Thore stehen dir offen; die Wiederholung: zieh heraus; der schimpfliche Vorwurf: reinige die Stadt; der letzte Zusatz -- ich will und kann es nicht leiden, sind Gedanken der Schreibart, die aus dem besondern Charakter des Redners entstanden sind, der in allen seinen Reden etwas von diesem Ueberfluß der Gedanken zeiget. Dergleichen Zusätze zu dem Wesentlichen der Gedanken, und solche Nebenbegriffe, die nicht aus genauer Ueberlegung der Sachen entstehen, sondern in dem Charakter oder in der gegenwärtigen Gemüthslage des Redenden ihren Grund haben, mischen sich meistentheils ohne sein Bewußtseyn unter die Hauptgedanken, und gehören deswegen zu seiner besondern Schreibart. Aufgeweckten und lustigen Personen kommen scherzhafte, lustige Nebenbegriffe, indem sie an die Hauptsache denken; dem ernsthaften etwas finsteren Manne falle ernsthafte, auch wol verdrießliche Nebengedanken ein; dem Wollüstigen wollüstige, und so jedem andern solche, die seinem Charakter, oder der gegenwärtigen Laune gemäß sind. Diese Nebengedanken aber machen bey der Schreibart eine Hauptsache aus. Daher kommt es, daß der spekulative, metaphysische Kopf die Hauptsache, die jeder andere blos würde genennt haben, durch Beywörter oder ganze Sätze, näher und genauer, als irgend ein andrer Schriftsteller bestimmt; daß der empfindsame Mann Gedanken und Begriffe, die seinem gefühlvollen Herzen bey Gelegenheit der Hauptsachen eingefallen, mit einmischt; daß der witzige Kopf von sehr lebhafter Phantasie alles mit einer Menge sinnlicher Nebengedanken und kleinen Mahlereyen ausschmüket; daß der Mann von gerader und kalter Vernunft, mehr als alle andere bey der Hauptsache bleibet, und nichts einmischt, als was gerade zur Sache gehört; daß der pünktliche und etwas mißtrauische alles durch eine Menge Nebenbegriffe auf das ängstlichste zu bestimmen sucht, — und mehr dergleichen Verschiedenheiten in dem, was zu den Gedanken selbst gehöret. Dieses ist so offenbar, daß wir nicht nöthig haben Beyspiele davon anzuführen.

Der Schwung und die Wendung der Gedanken, die einen wesentlichen Theil der Schreibart ausmachen, kommen von dem Temperament, von dem Stand und der Lebensart des Redenden. Ein feuriger, hitziger Mann giebt den Gedanken einen lebhaften Schwung, ein feiner Hofmann, der gewohnt ist, überall die gefällige und angenehme Seite der Sachen zu zeigen, und gleichsam immer nur auf den Zeen zu gehen, wird auch allem, was er sagt, eine solche gefällige Wendung geben.

Ferner gehören die Einkleidung, Ordnung und Verbindung der Gedanken

†) Quæ cum ita sint Catilina, perge quo cœpisti; egredere aliquando ex urbe; patent portæ, proficiscere. — Educ tecum etiam omnes tuos, si minus quam plurimos. Purga urbem — Nobiscum versari jam diutius non potes; non feram, non patiar, non sinam.

ken ebenfalls zur Schreibart. Wer mehr Verstand als Witz hat, trägt alles, so zu sagen, in seiner nakenden Gestalt vor der, dessen Phantasie lebhaft ist, kleidet sie häufig in Bilder ein. Die Wahl dieser Bilder richtet sich wieder nach dem Charakter des Redenden, sind lustig, lieblich, von gemeinen, oder seltenern Dingen hergeholt, nach der Gemüthsbeschaffenheit dessen der sie braucht. Und so ist es mit der Ordnung und Verbindung der Gedanken. Ein heller Kopf sucht natürliche Ordnung; ein hitziger versäumt sie ofte; ein etwas ängstlicher Mann sucht die pünktlichste Verbindung u. s. f. Hieraus nun ist offenbar genug, was man von den Gedanken in den Werken der redenden Künste zur Schreibart rechnen soll.

2. Was ist aber in den Worten und Redensarten Schreibart? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir nothwendig auf das Achtung geben, was die Worte, außer dem Bedeutenden dem Sinn und dem Geiste, der in ihnen liegt, sonst noch an sich haben, daraus man auf die Sinnesart, den Charakter, die Laune des Sprechenden schließen kann. Und hier zeigen sich gleich mancherley Dinge von dieser Art; denn ein Wort und eine Redensart kann bey einerley Bedeutung edel, oder niedrig, anständig und schiklich, oder unanständig, gewöhnlich und also einigermaassen natürlich, oder gesucht und geziert; vergrößernd, oder verkleinernd; fröhlich oder finster, comisch oder tragisch; platt oder fein, u. s. f. seyn. Außer den einzeln Wörtern sind auch die Redensarten und die daraus gebildeten Sätze von verschiedenem Charakter. Sie können steif, gezwungen, vernachläßiget, weitschweifend, hart und holbericht, unbestimmt u. s. f. oder fließend, leicht, kurz, wolbestimmt seyn, und noch auf verschiedene Weise ihre eigene Art haben. Kurz, der bloße Ausdruk kann eben so vielerley Charakter annehmen, als die Gedanken selbst. Dieses Charakteristische gehört nun alles zur Schreibart, die durch die Art des Ausdruks so gut, als durch das besondere Gepräge der Gedanken, ihren eigenen Charakter bekömmt.

Es wär ein völlig vergebliches Unternehmen, und würde sich am wenigsten hieher schiken, die verschiedenen Arten und Schattirungen des Styls beschreiben zu wollen; sie sind so mannichfaltig, als die Physiognomien der Menschen selbst. So weit kann sich die ausführlichste Theorie der schönen Künste nicht einlassen.

Was aber bey dieser großen Mannichfaltigkeit der Schreibarten dazu gehöre, daß jede in ihrer Art gut, und einem Werke des Geschmaks anständig sey, und wodurch sie, von welchem Charakter sie sonst sey, schlecht und verwerflich werde, verdienet besonders erwogen zu werden. Es lassen sich auch viel gute und schlechte Eigenschaften derselben überhaupt angeben.

Da wir hier in enge Schranken eingeschlossen sind, so können wir die Sachen blos anzeigen, ohne sie weiter auszuführen. Es ist aber sehr zu wünschen, daß diese wichtige Materie von wahren Kennern etwas umständlich behandelt werde.

Unsers Erachtens verdienet keine Schreibart gut genennt zu werden, wenn sie nicht folgende Eigenschaften hat. 1. Anstand, Schiklichkeit, oder überhaupt gut gesittetes Wesen; denn eine niedrige, pöbelhafte, ausschweifende, unsittliche Schreibart, ist offbar dem guten Geschmak entgegen. Dieses bedarf keiner Ausführung. 2. Uebereinstimmung des Charakters mit dem Inhalt. Wenn dieser ernsthaft, fröhlich, rührend, traurig, von hoher Würde, oder von geringerm Rang ist u. s. w.; so muß der ganze Charakter der Schreibart, in Gedanken und Ausdruk, eben so seyn.

Ernst-

Ernsthafte Sachen, mit scherzhaften Nebenbegriffen und einem leichtsinnigen Ausdruk vorgetragen, machen einen widrigen Gegensatz aus. 3. Aesthetische Kraft, von welcher Art sie sey; *) weil ohne sie die Schreibart troken, matt und völlig leblos wird. Wo nicht aus der Schreibart entweder vorzügliche Verstandeskräfte, oder eine schöne und lebhafte Phantasie, oder ein empfindsames Herz, oder gute Gesinnungen, hervorleuchten, da fehlet es ihr an Kraft, und sie erwekt gar bald Ueberdruß. Solche Werke gleichen den Gesichtern ohne Physionomie: wie wolgebildet sie auch sonst seyn mögen; so haben sie doch keine Kraft zu gefallen, weil es ihnen an der Seele fehlet. Es ist demnach eine Hauptmaxime zu Erreichung einer guten Schreibart, daß durch sie der Verstand oder die Phantasie, oder das Herz in beständiger Beschäftigung unterhalten werde. Die Art dieser Unterhaltung aber muß durch den Inhalt bestimmt werden. Spricht man von Empfindung, so muß auch die Schreibart herzlich, und weder witzig, noch tiefsinnig seyn. Ist die Erleuchtung des Verstandes die Hauptabsicht, so muß die Schreibart weder witzig noch empfindsam seyn. Einen gleichgültigen Inhalt mag man mit witzigen Einfällen beleben. 4. Auch ein gewisser Grad der Klarheit, Leichtigkeit, Bestimmtheit und Nettigkeit, muß bey jeder guten Schreibart seyn. Die Rede gleichet einem Instrument, das zu einem genau bestimmten Gebrauch dienet: je genauer jeder kleineste Theil desselben sich zu dem Gebrauch schiket; je leichter man aus der Form seine Tüchtigkeit erkennet, je mehr gefällt es. Entdekt man aber irgend etwas, das seinen Gebrauch unbequem macht; ist es da, wo es schneiden soll, nicht vollkommen scharf; da, wo man es anfassen soll, nicht vollkommen zur Hand; sind überflüssige Theile daran, deren Absicht man nicht erkennt; oder ist etwas, das feste seyn soll, wankend; passen die Theile, die an einander schließen sollen, nicht fest auf einander u. s. f. so kann nur ein Pfuscher sich damit begnügen. So vollkommen, so reinlich, so richtig *) jedes Werk der mechanischen Kunst seyn muß, so bestimmt, nett und klar, muß auch jeder Gedanken und jeder Ausdruk, in der Rede seyn.

Die vierte Foderung betrifft so wol das Ganze eines Werks, als jeden einzelen, größern, oder kleinern Theil. Denn jeder einzele Satz kann Klarheit und Nettigkeit haben, und doch kann dem Ganzen beydes fehlen. Was wir also anderswo von der Anordnung des Ganzen, und von der Gruppirung der Theile gesagt haben, gehöret nothwendig hieher. Dieses ist in der Schreibart vielleicht der schwereste Punkt; weil er ohne langes Nachdenken, ohne viel Verstand, schnelle und richtige Beurtheilung und ein überaus scharfes Auge, nicht kann erreicht werden. Wie bald entschlüpft uns in einzelen Sätzen in etwas unbestimmtes, oder müßiges, oder in seiner Bedeutung etwas dunkeles Wort? Und was gehört nicht dazu, das Wesentliche eines ganzen Werks sich auf einmal so vorzustellen, daß man die natürlichste Ordnung in der Materie entdeken könne?

5. Auch die Einförmigkeit ist eine Eigenschaft jeder guten Schreibart. In einer Rede muß man nicht von einem Charakter auf den andern springen, itzt gesetzt und kalt; dann lebhaft und feurig; an einem Orte scherzend; denn wieder ernsthaft, oder gar strenge seyn. Jede Rede hat nur einen Inhalt, und dieser muß einen bestimmten Charakter haben, auf den auch die Schreibart passen

*) S. Kraft.

*) S. Reinlichkeit; Richtigkeit.

Digitized by Google

muß. Darum soll sie nicht abwechseln, bald diese, bald eine andere Art annehmen.

6. Endlich können wir auch den Wolklang und die Reinigkeit des Ausdruks unter die nothwendigen Eigenschaften der Schreibart rechnen. Jeder Fehler gegen die Grammatik, und jeder Uebelklang ist anstößig. Dieses braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, da es fühlbar genug ist.

Was nun diesen verschiedenen Foderungen entgegen ist, muß nothwendig die Schreibart schlecht machen. Nämlich, 1. das unsittliche, oder schlechte und geschmaklose in dem Charakter derselben überhaupt. Es ist aus dem vorhergehenden gar leicht zu bestimmen, wie der Charakter der Schreibart sowol in Gedanken, als Ausdruk niedrig, grob, schwülstig, ausschweifend, übertrieben, geziert, muthwillig u. s. f. werden könne. 2. Das Widersprechende zwischen dem Inhalt und der Schreibart. Wie wenn jener ernsthaft, diese leichtsinnig: jener leicht und gering, diese pathetisch und vornehm ist u. d. gl. 3. Das Kraftlose überhaupt. Die Materie kann wichtig und interessant seyn, und doch völlig in einer nichtsbedeutenden Schreibart vorgetragen werden, die uns klar sehen läßt, daß der Redende weder Verstand, noch Einbildungskraft, noch Gefühl hat. Man darf, um dieses zu begreifen, nur Achtung geben, wie etwa ein Idiot, ein geschmakloser und unempfindlicher Mensch spricht, wenn er auch etwas würklich wichtiges erzählt, das er gesehen oder gehört hat. Aber diese Kraftlosigkeit ist vielmehr ein gänzlicher Mangel der Schreibart, als eine fehlerhafte Gattung derselben. Man muß sich aber sehr in Acht nehmen, daß man nicht die edle Einfalt der Schreibart, was die Alten den wahren Atticismus nennen, und davon wir in den Schriften des Xenophons die besten Muster antreffen, für das Kraftlose halte. Das vollkommen natürliche, sanft- und leichtfließende, ist so wenig kraftlos daß man ihm vielmehr, ohne müde oder satt zu werden, mit anhaltender Lust zuhört; weil der Geist ohne Anstrengung durch Ordnung, natürlichen Zusammenhang, Klarheit und die höchste Richtigkeit und Schiklichkeit der Gedanken und des Ausdruks, sich beständig in einer angenehmen Lage findet. †) 4. Auch das Dunkele, Verworrene und Unbestimmte sind Fehler, die die Schreibart durchaus schlecht machen. Worinn dieses bestehe, haben wir nicht nöthig, zu entwikeln. 5. Die Ungleichheit und Unbeständigkeit; wenn man nämlich bey einerley Inhalt, bald kalt, bald warm; bald witzig, bald empfindsam, bald scherzhaft, bald streng schreibt. 6. Endlich wenn es der Schreibart an Sprachrichtigkeit und Wolklang fehlet.

Aber wie gelanget man dazu, daß man alle Mittel, wodurch das Gute der Schreibart erhalten, und das Schlechte vermieden wird, in seine Gewalt bekomme? Eine sehr wichtige Frage! Sie ist zwar leicht zu beantworten; aber das, was die Antwort fodert, ist schwer zu erhalten.

Es erhellet aus allem, was wir über diese Materie gesagt haben, daß das Wichtigste davon in dem Charakter

†) **Wir wollen den Charakter dieser attischen Schreibart, wie ihn Cicero zeichnet, hieher sezen.** Submissus & humilis, consuetudinem imitans, ab indisertis re plus quam opinione differens. Itaque eum qui audiunt, quamvis ipsi infantes sunt, tamen illo modo confidunt se posse dicere. Nam orationis subtilitas imitabilis illa quidem videtur esse existimanti; sed nihil est experienti minus. Etsi enim non plurimi sanguinis est, habeat tamen succum aliquem oportet, ut etiamsi maximis illis viribus careat, sit ut ita dicam integra valetudine &c. Cic. Orat. c. 23.

Digitized by Google

ter deſſen, der ſchreibt, ſeinen Grund habe. Scribendi fons eſt ſapere. Kein Menſch giebt ſich ſeinen Charakter, man hat ihn von Natur. Aber zwey Dinge ſind, die ein Schriftſteller zu Erlangung der guten Schreibart, in Abſicht auf ſeinem Charakter zu thun hat. Das Gepräge, oder die Art deſſelben, die er von der Natur bekommen hat, kann er ausarbeiten, verbeſſern und zu einem gewiſſen Grad der Vollkommenheit bringen. Wer ſicher ſeyn will, gut zu ſchreiben, muß ſeines Charakters gewiß ſeyn. Unfehlbar mahlt er ſich ſelbſt in ſeinen Reden; darum trete er nicht eher öffentlich auf, bis er gewiß iſt, daß er ſeinen Charakter, er ſey nun von welchem Gepräg er wolle, ſo weit bearbeitet und verbeſſert habe, daß der verſtändigen und geſitteten Welt nichts darin anſtößig ſey; bis er fühlt, er könne ſich mit Ehren und Beyfall in derſelben zeigen. Dies iſt freylich eine ſchwere Foderung, beſonders da die hitzige und unerfahrne Jugend, gerade den ſtärkſten Reiz zum Schreiben empfindet. Dem, der in dieſem Stük ernſtlich nach Beyfall und Ehre trachtet, weiß ich nichts beſſeres über dieſen wichtigen Punkt zu ſagen, als daß ich ihn vermahne, ein beſcheidenes Mißtrauen in ſich ſelbſt zu ſetzen. So viel kann man von dem, der ſich einfallen läßt, als ein Schriftſteller öffentlich aufzutreten, fodern, daß er überlegende Blike auf die verſchiedenen Stände der menſchlichen Geſellſchaft geworfen habe; daß er wiſſe, wie ausgedehnt, oder eingeſchränkt ſeine Kenntniß der Menſchen, und jedes Standes eigener Art ſey. Gehet er mit dieſer Kenntniß in ſich ſelbſt, ſo ſollte es ihm auch ſo ſehr ſchwer nicht ſeyn, zu merken, wo er ſich ohne Gefahr anzuſtoßen und mit einiger Zuverſicht zeigen könne, und wo er vorſichtig und höchſt beſcheiden aufzutreten nöthig habe. Dergleichen Ueberlegungen werden ihm einiges Licht über das geben, was etwa in ſeinem Charakter noch roh, ungebildet, ungeſittet, oder doch unzuverläßig iſt. Er wird auf Mittel denken, die gefährlichen Klippen, daran er ſcheitern würde, zu vermeiden, und erkennen, was ihm zu weiterer Bearbeitung und Ausbildung ſeines Charakters noch fehle. Iſt er ſo weit gekommen, ſo iſt er auf dem rechten Weg, ſich ſelbſt immer mehr zu bilden, und endlich dahin zu gelangen, wo er, ohne große Gefahr ſich in einer unſchiklichen Geſtalt zu zeigen, vor das Publicum treten kann.

Iſt der Schriftſteller ſich bewußt, daß er unter gehöriger Vorſichtigkeit es wagen könne, durch ſeine Schreibart ſeinen Charakter an den Tag zu legen; ſo hat er nun auch ferner in jedem beſondern Falle nöthig, das Verhältniß dieſes Charakters gegen ſeine Materie genau zu überlegen, damit er nichts unternehme, das ſeiner Art zuwider ſey. Will er ſcherzen, oder ſich in ernſthafter Würde zeigen; will er witzig, oder empfindſam ſchreiben; ſo muß er auch verſichert ſeyn, daß der Charakter, den er anzunehmen gedenkt, ſeinem Naturell, oder Temperament nicht zuwider ſey. Denn durch Zwang und Nachdenken richtet man gewiß nichts aus, wo der natürliche Trieb fehlet. Wem die Natur eine lachende Laune verſagt hat, dem wird es gewiß nicht glüken, ſich in ſeiner Schreibart, als einen ächten Lacher zu zeigen. Darum iſt es höchſt wichtig, daß jeder Schriftſteller ſich ſelbſt kenne, und in ſeiner Art bleibe.

Dieſes ſind alſo die zwey Hauptmaximen, die man zu Erreichung einer guten Schreibart befolgen muß. Aber allein ſind ſie noch nicht hinreichend, zum Zwek zu führen. Zwey eben ſo nothwendige Eigenſchaften müſſen noch hinzukommen, nämlich eine völlig geläufige Kenntniß der Sa-

Digitized by Google

chen, über die man schreibt, und der Sprache, die man zum Ausdruk braucht.

Die gute Schreibart erfodert ein völlig freyes und durch keine Art des Zwanges gehemmtes Verfahren. Wer seine Materie nicht völlig besitzt, kann nicht ohne Zwang, ohne Ungewißheit, ohne einige Aengstlichkeit davon sprechen, er müßte denn ein völlig leichtsinniger Kopf seyn. So lange der Geist durch die Ungewißheit und Dunkelheit der Materie gehemmt ist, kann die Rede nicht frey fließen. So wie ein Tänzer die Leichtigkeit und Annehmlichkeit seiner Stellungen und Bewegungen nicht zeigen kann, wenn er einen ihm noch nicht geläufigen Tanz mitmachen soll; so kann auch ein Schriftsteller, wenn er sonst noch so gut schriebe, die Schreibart nicht in ihrer Vollkommenheit zeigen, wenn ihm seine Materie nicht geläufig ist. Darum laß er es, ehe er die Feder ansetzet, seine erste Sorge seyn, alles, was zu seiner Materie gehöret, zu sammeln, wol zu überlegen, richtig zu ordnen, und sich so genau bekannt zu machen, daß er ohne Zwang und mit völliger Zuversicht davon sprechen könne.

Eben diese vollkommene Kenntniß und Geläufigkeit, wird auch in Ansehung der Sprache erfodert. Dieses ist aber zu offenbar, als daß es einer nähern Ausführung bedürfte. Wem nicht die Wörter und Redensarten im Ueberfluß zuströhmen, der hat auch nicht die freye Wahl, sie dem Charakter seiner Materie, und seiner Gedanken gemäß zu wählen.

Aus diesem allen erhellet nun, was für eine schwere Sache es sey, zu einer guten Schreibart zu gelangen; wie viel natürliche Gaben, wie viel Kenntniß, und wie viel Fertigkeit im Denken dazu erfodert werde. Und doch muß nun zu allem diesen noch die Uebung hinzukommen, ohne welche man nicht vollkommen werden kann. Wer noch so geübt ist im Denken und im Sprechen mit sich selbst, wird allemal noch große Schwierigkeiten finden, das, was er sich selbst richtig und gut vorstellt, andern eben so zu sagen. Die Ausübung hat in allen Dingen ihre eigenen Schwierigkeiten, die nur durch anhaltendes Arbeiten überwunden werden. Wer zu einer wahren Fertigkeit in der guten Schreibart gelangen will, muß sich täglich darin üben. Hierzu aber braucht er nicht nothwendig Papier und Feder; es giebt noch ein bequemers Mittel dazu. Man darf nur in den stillen Unterredungen mit sich selbst, oder in Gesprächen, die man blos in Gedanken mit andern führet, aufmerksam auf das seyn, was zur Schreibart gehöret; da kann man in kurzer Zeit, und ohne Papier zu verschwenden, seine Redensarten und Sätze vielfältig ändern, bis man glaubt, das beste getroffen zu haben. Es ist sehr wichtig, daß man dergleichen Uebungen, mit sich selbst fleißig treibe. Wer mit sich nachläßig spricht, und nicht bey jedem Gedanken, den er sich vorsagt, auf den besten Ausdruk sieht, und so lange sucht, bis er glaubt, ihn gefunden zu haben, der wird auch schwerlich zu irgend einem beträchtlichen Grad der guten Schreibart gelangen.

Sehr viel kann man auch durch den täglichen Umgang mit den besten Schriftstellern gewinnen, und, wer hiezu glüklich genug ist, durch den würklich lebendigen Umgang mit Personen, die es in der Kunst zu reden, zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben. Wer da Gefühl genug hat, wird alle Augenblike durch vorzügliche, bisweilen höchst glükliche Wendungen der Gedanken und des Ausdruks gerührt. Das Vergnügen, das man daraus schöpfet, erweket nicht blos kahle Bewunderung, sondern auch ein Be-

streben

streben, eben so gut zu sprechen; und dann findet man sich genöthigt, jene Uebungen zu Entdekung des vollkommensten Ausdruks mit sich selbst vorzunehmen.

Ehe ich diesen Artikel beschließe, finde ich nöthig, zu erinnern, daß das, was hier von der Wichtigkeit der Schreibart gesagt worden, fürnehmlich von den Werken des Geschmaks gemeinet sey. Zwar ist eine gute Schreibart überall etwas schätzbares, aber bey speculativen Materien und überhaupt da, wo es blos auf Unterricht, er sey dogmatisch, oder historisch, ankommt, hat die Schreibart so viel nicht auf sich, als in Werken des Geschmaks. Doch auch bey diesen muß man ihr keinen höhern Werth beylegen, als sie ihrer Natur nach haben kann. Sie gehört immer zur Form, und muß nothwendig eine Materie zum Grund haben, die mit dieser Form bekleidet wird. Hat die Materie selbst keinen, oder nur einen geringen Werth, so kann die bloße Form in den Augen der Verständigen einem Werke wol Annehmlichkeit, aber keinen hohen Werth, keine beträchtliche Wichtigkeit geben. Es ist damit wie mit den Manieren und dem äußerlichen Betragen der Menschen, die bey einem recht guten innern Charakter von großem Werthe seyn können, aber da, wo dieser fehlt, wenig schätzbares auf sich haben. Ob also gleich zu wünschen ist, daß man in der deutschen Literatur mit mehr Ernst, als gemeiniglich geschiehet, auf die Vollkommenheit der Schreibart denke; so möchte ich doch nicht erleben, daß es bey uns dahin käme, daß man, wie itzt in Frankreich ziemlich durchgängig geschieht, bey Beurtheilung neuer Schriften zuerst und vorzüglich auf die Schreibart sähe, und das Materielle des Werks wie eine Nebensache betrachtete.

Schreken; Schreklich.

(Schöne Künste.)

Der Schreken ist eine der heftigsten und zugleich widrigsten Leidenschaften, und wird durch eine plözliche Gefahr, oder unversehens begegnendes schweres Unglük verursachet. So lange der Schreken selbst anhält, ist er mehr schädlich, als nüzlich; weil er zur Ueberlegung, wie man der Gefahr entgehen, oder das Uebel vermindern könne, untüchtig macht. Aber, da er ein lebhaftes und widriges Andenken zurüke läßt, so kann er durch die Folge fürs künftige heilsam werden. Wer je vom Schreken eine Zeitlang geängstiget worden ist, wird sich hernach sehr dafür hüten, wieder in ähnliche Umstände zu kommen.

Daraus folget, daß die schönen Künste heilsame Schreken verursachen können, wenn der Künstler die Sache mit gehöriger Ueberlegung anstellt. Die bequemste Gelegenheit dazu hat der dramatische Dichter, der uns Handlungen und Begebenheiten nicht blos erzählt, oder in einem Gemählde abbildet, sondern würklich vor das Gesicht bringt. In einigen tragischen Schauspielen empfindet man nicht, wie etwa bey Erzählungen, ein bloßes Schattenbild, oder eine schwache Regung des Schrekens, sondern geräth in die würkliche Leidenschaft, und fühlet den Schauder eines nicht eingebildeten sondern wahren Schrekens.

Es bedarf keiner weitläuftigen Ausführung, um zu zeigen, wie der tragische Dichter sich des Vortheils, den er hat, Schreken zu erweken, zum Nutzen der Zuschauer bedienen soll. Ganz unschiklich wäre es, sich desselben blos zum Zeitvertreib zu bedienen, um durch vorhergegangenen Schreken das Gemüth blos in den Genuß der angenehmen Empfindung zu setzen, die sich bey glüklich überstandener Gefahr einfindet, und eine

Zeitlang

Zeitlang dauert, wie das Vergnügen, das man beym Auswachen auf einem plagenden Traum fühlet. Verständige Menschen wünschen sich solche Träume nicht, so angenehm auch das Erwachen davon ist. Dieses dienet also dem tragischen Dichter zur Lehre, daß er seine Zuschauer nicht mit solchen leeren Schreken unterhalten soll. So oft er uns in diese Leidenschaft setzet, muß es so geschehen, daß das Andenken derselben uns eine nachdrükliche Warnung sey, uns vom Bösen abzuhalten. So hat Aeschylus in seinen Eumeniden die Athenienser in Schreken für die Beängstigung des bösen Gewissens, gesetzt.

Der Schreken ist also für das Trauerspiel eine weit wichtigere Leidenschaft, als das Mitleiden, da dieses selten so wichtig und so heilsam werden kann. *) Und doch sehen wir zehen Trauerspiele, die nur Mitleiden erweken, gegen eines, das Schreken macht; weil jenes dem Dichter viel leichter wird, als dieses. Unter der Menge der Trauerspieldichter sind wenige, die sich glüklich bis zum Schreklichen erheben können. Aeschylus und Shakespear sind darin die zwey grossen Meister, denen man, wie wol in einiger Entfernung, den Crebillon zugesellen kann.

Und doch ist es nicht schwer in den tragischen Handlungen Vorfälle zu erdenken, die Schreken verursachen könnten; aber die wahre Behandlung der Sache, wodurch der Zuschauer zum wahren Schreken überrascht wird, hat desto mehr Schwierigkeit. Es muß dazu alles in der höchsten Natur und Wahrheit veranstaltet werden. Wir lachen nur über den, der uns hat schreken wollen, und zu ungeschikt gewesen, die Sachen natürlich genug zu veranstalten. Es gehöret nicht nur ein höchst pathetisches und wahrhaftig tragisches Genie dazu, sondern auch die Geschiklichkeit, die ganze Scene bis zur würklichen Täuschung wahrhaft zu machen. Und wenn der Dichter das Seinige völlig dabey gethan hat, so bleibet noch die große Schwierigkeit der Vorstellung von Seite der Schauspieler übrig. Der Schreken zeiget sich in so genau bestimmten und so gewaltsamen Würkungen auf Stimme, Gesichtsfarb, Blik der Augen, Gesichtszüge und Stellung, daß es höchst schwer ist, alles dieses in der Nachahmung zu erreichen. Auch da, wo noch nicht der Schreken selbst, sondern blos das drohende Uebel dem Zuschauer vor Augen soll gestellt werden, kann nur allzu leicht durch eine kaum merkliche Kleinigkeit die ganze Täuschung auf einmal verschwinden.

Aus diesen Gründen halten wir das Schrekhafte für den Stoff, der am schwereſten zu behandeln ist, und vorzüglich ein großes Genie erfodert. Dieses bestätiget auch die Erfahrung hinlänglich. Ich besinne mich nicht, in der Mahlerey etwas würklich Schrekhaftes gesehen zu haben, als in Raphaels Arbeiten, denen ich noch ein paar Zeichnungen von Füßli, davon ich eine in diesem Werk beschrieben habe, *) beyfügen kann. Im epischen Gedicht hat nur unser Klopstok das Schrekhafte erreicht, so weit es vielleicht irgend einem Menschen zu erreichen möglich ist. Unter anderm verdienet seine Beschreibung vom Tode des Ischariots, als ein vorzügliches Beyspiel hievon angeführt zu werden. Einige andere haben wir in einem andern Artikel bereits gegeben. **)

Es ist sehr zu wünschen, daß die, welche dazu aufgelegt sind, diese Leidenschaft für so manche besondere Fälle, da sie heilsam werden kann, im

*) S. Mitleiden.

*) S. Historie.

**) S. Entsetzen.

im Trauerspiel, dessen Gebrauch sich immer viel weiter, als der Gebrauch der Epopöe erstrekt, bearbeiteten.

Schritt.

(Tanzkunst.)

Die Schritte sind die Elemente des Tanzens, aus denen der Tänzer, wie der Redner aus Redensarten, sein Werk zusammen setzt. Sie sind entweder einfach, oder aus zwey und mehr einfachen zusammengesetzt, wie der Pas de Menuet, der aus vier Fortschreitungen besteht, der Pas de Courante u. s. f. Es wäre ein völlig unnützes Unternehmen, die Tanzschritte mit Worten zu beschreiben. Also wollen wir uns gar nicht in solche Beschreibungen einlassen, sondern blos bey einigen allgemeinen, aber zum wesentlichen der Kunst gehörigen Anmerkungen, stehen bleiben.

Man muß das Tanzen überhaupt, um die wahre Theorie desselben zu geben, als eine Bewe ung ansehen, die schon durch das Metrische und Rhythmische etwas sittliches oder leidenschaftliches ausdrükt. Um nun deutlich zu begreifen, wie dieses zugehe, muß man das, was von uns über die Natur des Rhythmus gesagt worden, deutlich vor Augen haben. Hierauf muß man sich den einfachen Schritt als einen Takt in einem Tonstük vorstellen. Alles was wir von der Natur und Würkung des Taktes, und der damit verbundenen Bewegung in dem besondern Artikel hierüber anmerken, kann leicht auf den einfachen Schritt angewendet werden, der, so wie der Takt ernsthaft, fröhlich, mit Würde begleitet, leicht u. s. f. seyn kann. Der zusammengesetzte Schritt, Pas de Menuet; Pas de Gavotte u. s. f. kommt mit den kleinen Einschnitten der Melodie, oder den aus zwey, drey und vier Takten bestehenden einzeln Gliedern überein. Aus mehrern zusammengesetzten Schritten wird im Tanz wie im Gesang eine Periode, und aus zwey oder drey Perioden eine Strophe zusammengesetzt.

Diese vollkommene Aehnlichkeit zwischen Musik und Tanz muß man genau vor Augen haben, wenn man zur Theorie des Tanzes etwas gründliches entdeken will. Was nun durch die metrische und rhythmische Einrichtung eines Tonstüks kann ausgedrükt werden, gerade das wird auch durch einfache und zusammengesetzte Schritte, Cadenzen und Perioden des Tanzes ausgedrükt.

Hier bemerken wir nun in Vergleichung dessen, was über Musik und Tanz geschrieben worden, daß in jener die Kunstsprache bestimmter und ausführlicher ist, als für diese. In der Musik kann ein Takt auf sehr vielerley Weise von andern unterschieden werden, und alles, was zu diesem Unterschied gehöret, kann auf das deutlichste, bis auf die geringste Kleinigkeit durch Worte, oder durch Zeichen angedeutet werden. Man unterscheidet nicht nur die Takte von zwey, vier, acht; und von drey, sechs, zwölf Zeiten u. s. f. sondern auch jede Zeit wird bald durch einen bald mehrere Töne, oder mehrere Zeiten nur durch einen Ton angefüllt u. s. f. Beym Tanz hingegen hat man erstlich für die kleinern Bewegungen, woraus ein einfacher Schritt besteht, bey weitem nicht alle hinlängliche Namen, und diese einzelen Schritte selbst haben noch bey weitem nicht die Mannichfaltigkeit, wodurch ein Takt sich von einem andern unterscheiden kann. Es giebt nur sehr wenig einfache Schritte, nämlich die sogenannten Pas mignardés, die so genau charakterisirt sind, als die Takte.

Deswegen würde der, welcher das Tanzen so genau beschreiben und zergliedern wollte, wie man ein Tonstük beschreiben und zergliedern kann, noch

noch sehr viel Namen zu erfinden, und sehr viel einzele kleine Bewegungen besonders zu unterscheiden haben. Denn eigentlich sollte es so vielerley einfache Schritte zum Tanzen geben, so vielerley einzele Takte es in der Musik giebt, diejenigen ausgenommen, die blos von der Höhe und Tiefe der Töne herkommen. Aber daran fehlet noch unendlich viel.

Schule.

(Mahlerey.)

Unter diesem Worte verstehen die Liebhaber der zeichnenden Künste eine Folge von Künstlern, welche einen gemeinschaftlichen Ursprung, und daher auch etwas gemeinschaftliches in ihrem Charakter haben. Die Künstler der römischen Schule haben das Gemeinschaftliche, daß sie sich in Rom vorzüglich durch das Studium der Antiken gebildet, und sich mehr durch Zeichnung, als durch die Farbe groß gemacht haben. Man nimmt es aber doch so gar genau mit der Bedeutung des Worts nicht; denn sonst könnte man nicht von einer deutschen Schule sprechen.

Im engern und bestimmten Verstand bedeutet Schule eine Folge von Mahlern, die ihre Kunst hauptsächlich nach den Grundsätzen und Regeln eines einzigen Meisters gelernt haben, und entweder unmittelbar seine Schüler, oder doch Schüler seiner Schüler sind. So sagt man die Schule des **Raphaels**, die Schule der **Carrache**.

Im erstern etwas allgemeinen Verstand zählt man bald mehr, bald weniger Schulen, nachdem man genau seyn will. Wir haben von folgenden Schulen in besonderen Artikeln gesprochen. Von der **Römischen**, der **Florentinischen**, der **Lombardischen**, der **Venetianischen**, der **holländischen**, der **Deutschen** und der **Französischen**.

Schwäbischer Zeitpunkt.

(Dichtkunst.)

Man unterscheidet in der Geschichte der deutschen Dichtkunst den Schwäbischen Zeitpunkt, als eine ihr vorzüglich ehrenhafte Epoche. Den Namen hat er von den Kaisern aus dem Hause Schwaben, unter deren Regierung die deutsche Dichtkunst in einer ausnehmenden Blüthe gestanden hat. Sie war ganz in dem Charakter der Provenzalischen Poesie. *) Mit Anfang des XIV Jahrhunderts nahm sie stark ab, und in der Mitte desselben war sie schon ganz schlecht. Die Vorstellung von Ritterschaft, von einer Liebe, die mit den Begriffen von Stärke, Beschützung und galanter Dienstbarkeit verbunden war, veralterte, und kam nach und nach ins Vergessen. Die Turniere, bey welchen vorher die Singer ihren guten Antheil gehabt hatten, kamen aus dem Gebrauch, und die Dichter wurden nun nicht mehr für nöthige Personen bey den festlichen Lustbarkeiten der Großen gehalten. Die Gönner des Gesanges hatten sich verloren, und dieses zog den Untergang des Gesanges selbst nach sich, der hernach nur unter den Pöbel kam. **)

Schwarze Kunst.

(Kupferstecherkunst.)

Ist eine besondere Art, eine Zeichnung in Kupfer zu graben, die nicht nur in der Behandlung, sondern auch in der Würkung von dem eigentlichen Kupferstechen und dem Radiren sehr merklich abgeht, und ihre eigene Vortheile hat. Das Verfahren dabey besteht überhaupt in folgendem.

Wenn die Platte, so wie zum Kupferstechen, oder zum Radiren geglättet

*) S. Provenzalisch.

**) S. Dichtkunst. S. 340 f. f.

geglättet und polirt ist, wird sie mit einem eigenen Instrument so überarbeitet, daß sie nun ganz rauch wird, oder eine durchaus krause Fläche bekommt, so daß sie nun, nach Art einer fertigen Kupferplatte mit Farbe eingerieben und abgedrukt einen durchaus schwarzen Abdruk geben würde. Ehedem brauchte man dazu eine kleine stählerne Walze, nach Art einer sehr feinen Raspel behauen. Aber itzt hat man andre Werkzeuge, die den Grund viel feiner bearbeiten.

Auf diesen Grund wird nun die Zeichnung gemacht, und hernach werden die hellern und ganz hellen Stellen durch feines Beschaben und Glätten des Grundes allmählig herausgebracht. Wie also beym Stechen und Radiren, die Schatten und dunkelen Stellen in das Kupfer hineingegraben werden, so wird hier das Helle herausgearbeitet. Für die ganz dunkeln Stellen wird der Grund so gelassen, wie die Walze ihn gemacht hat; für Schatten und halbe Schatten, wird er durch mehr oder weniger Beschaben der Platte mehr oder weniger helle gemacht. Wenn die Platte fertig ist, so geschieht das Einreiben der Farbe und das Abdruken der Platte überhaupt, wie bey den andern Arten der Kupferstiche.

Das Vorzügliche dieser Art besteht in dem sanften Ton der gedrukten Blätter. Weil hier keine Striche und Schraffirungen vokommen, so sieht ein solches Kupfer wie mit dem Pensel bearbeitet und auf das sanfteste vertrieben, aus. Das Nakende, und alles Weiche und Sanfte, wie Haare und Gewand, wird dadurch vollkommen wol ausgedrukt, und bey dem Nakenden hat man das Glänzende nicht zu besorgen, das im Kupferstich zu vermeiden ist. Daher sich die schwarze Kunst vorzüglich zum Portrait schiket, das in der vollkommensten Harmonie kann dargestellt werden.

Freylich wird es bey dieser Behandlung höchst schwer, in kleinern Theilen die höchste Genauigkeit der Umrisse mit der nöthigen Leichtigkeit zu erhalten. Da würkliche Umrisse, die von einigen Künstlern mit schlechtem Erfolg versucht worden, sich durchaus zu dem Sanften des übrigen nicht schiken.

Wiewol diese Kunst viel jünger ist, als das Kupferstechen und Radiren, so ist man doch über ihre Erfindung nicht völlig gewiß. Viele schreiben sie einem ehemaligen Hessischen Officier zu. Aber die gemeineste Sage giebt dem berühmten Pfälzischen Prinzen Ruppert, der in England lebte, als den Erfinder derselben an. In Evelyus etwas seltenen kleinen Werk über die Kupferstecherkunst, *) findet man ein Originalplatt von diesem Prinzen, das freylich noch etwas unreinlich, aber nicht ohne Schönheit ist. Einige geben die Ehre der Erfindung dem berühmten Ritter Wren. Sollte es ungewiß seyn, daß diese Kunst in England erfunden worden, so hat sie doch gewiß in diesem Land ihre höchste Vollkommenheit erreicht. Withe und Smith, die eine große Menge Portraite nach dem berühmten Kneller in schwarzer Kunst herausgegeben, wurden ehedem für die vorzüglichsten Meister darin gehalten. Aber in unsern Tagen ist sie in England doch zu einer größern Vollkommenheit gekommen. **) Eine Unvollkommenheit hat diese Art, daß die Platten, besonders bey dem itzt gewöhnlichen fein gearbeiteten Grund, vielweniger gute Abdrüke geben, als die radirten, oder gestochenen Platten.

*) John Evely'ns sculptura, or history and art of chalcographie &c. London 1662. Es ist im Jahr 1755 eine neue Ausgabe davon erschienen.

**) Man findet die berühmtesten Meister der neuern Zeit nebst einem Verzeichniß ihrer besten Werke in Füßlins raisonnirendem Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher, das 1771 in Zürich herausgekommen ist, auf der 350 und den folgenden Seiten.

Digitized by Google

ten. Hundert, bis hundert und fünfzig, und bey etwas weniger feinen Arbeit zweyhundert Abdrüke schwächen die Platte schon so, daß man ihr etwas nachhelfen muß, um mehrere zu haben.

Schwulst.
(Redende Künste.)

Die Schulst in der Rede ist etwas, das ihr eine falsche blos scheinbare Größe giebt **Longin** vergleicht sie mit dem aufgedunsenen Wesen, wodurch ein Wassersüchtiger das Ansehen eines gesunden und wolgenährten Menschen bekommt. Die Schwulst ist ein Fehler der Schreibart, der bisweilen blos im Ausdruk, bisweilen aber auch in den der Hauptsache beygemischten Begriffen liegt. **Blos** im Ausdruk liegt sie, wenn ganz gemeine Dinge mit prächtigen, volltönenden, nur in einer hohen pathetischen Sprache gebräuchlichen Worten, und in großen wolklingenden Perioden gesagt werden: in den beygemischten Begriffen liegt sie, wenn man gemeine Dinge durch viel bedeutende und große Begriffe gehende Wörter ausdrükt; oder wenn man der an sich gemeinen Hauptsache hohe Gedanken oder große Empfindungen beymischet, um ihnen ein wichtiges Ansehen zu geben. Beyspiele der Schwulst, die blos im Ausdruk liegt, sind folgende. Wenn man im gemeinen Umgang, wo man blos sagen will: **es wird Abend**, anstatt des gewöhnlichen Ausdruks sagte: **schon nähert sich die Sonne dem Horizonte**; oder wenn man anstatt von einem Menschen zu sagen: **er fängt an grau zu werden**, wie jederman im täglichen Umgang spricht; dieses poetisch sagte: **das Eis der Jahre zeiget sich auf seinem Haupte.** Schwulst von beygemischten Gedanken zeiget sich durch prahlende Beywörter, die weit über die Würde der Begriffe sind, die die Hauptwörter erweken, wie wenn man sagte: **die erhabene Corinna**; **die göttliche Sappho**; auch dadurch, daß man gemeinen Gedanken eine hohe Wendung giebt, oder sie durch Zusätze gleichsam mit Gewalt und wider ihre Natur groß vorstellen will, wie wenn junge Verliebte ihre im Grund ganz gemeine Leidenschaft als ein himmlisches Feuer, das ewig brennen soll, vorstellen.

Wir haben schon in andern Artikeln von den verschiedenen Arten des Grossen und des Erhabenen gesprochen, und daraus erkennet man, daß es auch eben so viel Arten des falschen Großen und Erhabenen gebe. Nämlich wie es eine wahre Größe, die der Gegenstand des Verstandes ist, giebt, so giebt es auch eine falsche Größe, die den Verstand zu täuschen sucht. Diese ist eine **mystische** Schwulst, die dunkele unverständliche Wörter braucht, die den Schein haben, als bedeuteten sie etwas Großes und Erhabenes, dergleichen man nicht selten von phantastischen geistlichen Rednern höret. Dem Erhabenen und Großen der Phantasie steht auch seine eigene Schwulst zur Seite, das sogenannte **Phöbus** oder die schimmernde Pracht einer bilderreichen Schreibart, die im Grund der Einbildungskraft bloße Schattenbilder, ohne würklichen Körper, vormahlet. So giebt es endlich auch eine Schwulst, die in einer falschen Größe der Gesinnungen und Empfindungen besteht, dergleichen man nicht selten in den ältern Romanen antrifft.

Die Schwulst entstehet entweder aus einem unzeitigen Bestreben, oder aus Unvermögen etwas Großes zu sagen; in beyden Fällen aber zeiget sich Mangel der Beurtheilung.

Unzeitig ist das Bestreben nach dem Großen, wenn entweder der Gegenstand seiner Natur nach keine Größe hat, oder wenn er schon in seiner natürlichen Einfalt groß ist. Es giebt schwache

schwache Köpfe, die sich einbilden, daß in der Beredsamkeit und Dichtkunst alles beständig groß seyn müsse; daß deswegen jeder einzele Gedanken, jedes Bild, jedes Wort, es sey nach dem Sinn, oder nach dem Klang, etwas Grosses haben müsse. Daher sind sie immer gleichsam außer Athem, wollen immer in Begeisterung seyn, sich immer gedankenreich, prächtig oder pathetisch zeigen. Hieraus entstehet denn nothwendig die Schwulst, die die gemeinesten Sachen mit grossen Worten sagt; den gemeinesten Gedanken gegen ihre Natur etwas Großes anklebet, und sehr gewöhnlichen Empfindungen eine abentheuerliche Größe und Stärke beylegt.

Dieser unglückliche Hang zur Schwulst hat eine Unempfindlichkeit für feinere Schönheit zum Grund. So wie Menschen von unempfindlichen, oder schon abgenutzten Werkzeugen des körperlichen Geruchs und Geschmaks durch diese Sinnen nichts empfinden, als was einen beißenden und gleichsam ätzenden Geruch und Geschmak hat; so ist bey jenen schwülstigen der Geschmak am Schönen zu grob, um von feinerer Wahrheit, Vollkommenheit und Schönheit gerührt zu werden; sie sind nicht empfindsam genug, durch stillere, obgleich tief in empfindsame Herzen eindringende Leidenschaften, gerührt zu werden; alles muß pochen und poltern, wenn es sie zur Empfindung reizen soll. Ein stiller Schmerz ist für sie nichts; er muß sich durch Heulen und Verzweiflung erst fühlbar machen. Bescheidene Großmuth ist ihnen nicht merkbar; sondern nur die, die sich durch äußeres Gepräng ankündiget u. s. f.

Aber etwas ähnliches kann doch auch bey sonst guten Köpfen und bey Gemüthern, denen es an Empfindsamkeit nicht fehlet, aus Mangel an Erfahrung, aus noch unreifer Beurtheilung und nicht hinlänglich geübtem Geschmak herkommen. Wer überhaupt von den in den Werken der schönen Künste liegenden feineren Kräften, sie würken auf den Verstand, auf die Phantasie, oder auf das Herz, gehörig gerührt werden soll, muß entweder von Natur ein sehr glükliches und scharfes Gefühl oder lange Uebung haben. Daher kommt es, daß junge Künstler, deren Urtheil und Gefühl noch nicht fein genug ist, am leichtesten in die Schwulst fallen.

Darum ist auch das beste Mittel sich dafür zu bewahren, daß man bey Zeiten seinen Geschmak durch fleißiges Lesen der Redner und Dichter, die sich durch Einfalt und stille Größe, feine und nicht rauschende Schönheiten auszeichnen, zu einem scharfen Gefühl bilde. Wer früher den **Seneka**, als den **Cicero**, den **Lucanus** oder **Silius**, als den **Virgil** ließt, läuft Gefahr aus Mangel des feinern Gefühles, der Schwulst günstig zu werden. Ueberhaupt ist es sehr wol gethan, daß man in der Jugend die Schönheiten der besten prosaischen Schriftsteller fühlen lehre, ehe man an die Dichter gehe. Es ist mit dem Geschmak in den schönen Künsten, wie mit dem, der auf das Aeußerliche in den Manieren geht. Wer noch keinen Umgang mit Menschen von feinerer Art gehabt hat, wird an lebhaften etwas wilden Manieren, weit mehr Gefallen haben, als an dem feinern und stillern, obgleich höchst eleganten Betragen der Menschen von edler Erziehung.

Wenn die Schwulst ein würkliches Unvermögen groß zu denken und zu empfinden zum Grunde hat, so ist ihr nicht abzuhelfen. Denn schwachen Köpfen kann kein Unterricht und kein Studium das Vermögen geben, groß zu denken. Und da nach ihrem Urtheil das Große in äußerlichem Geräusch, Poltern und hochtrabendem Wesen besteht; so lassen sie sich durch nichts abhalten, das einzige Mittel,

das ſie haben, die Sinnen zu rühren, bey jeder Gelegenheit zu brauchen.

Die Schwulſt iſt unſtreitig einer der ärgſten Fehler gegen den guten Geſchmak, und beſonders Menſchen von etwas feiner Denkungsart höchſt anſtößig. Darum ſollen junge Schriftſteller von etwas lebhaftem Genie ſich für nichts mehr in Acht nehmen, als der Gefahr, ſchwülſtig zu werden. Wer irgend eine Anlage dazu in ſich bemerkt, thut am beſten, wenn er ſich lange in der einfacheſten Art zu ſchreiben übet, um dem unglüklichen Hang zu entgehen. Wir rathen ſolchen, daß ſie mit der ernſtlichſten Ueberlegung die Abhandlung des berühmten Werenfels de Meteoris orationis fleißig leſen.

Longin bedienet ſich, wo er von der Schwulſt ſpricht, verſchiedener Ausdrüke, die einer genauen Ueberlegung wol werth ſind, weil ſie verſchiedene Arten der Schwulſt anzuzeigen ſcheinen. Wir müſſen uns begnügen, ſie anzuzeigen, und hoffen, daß ſich etwa ein Kenner finden werde, der dieſe Materie, wie ſie es verdienet, in einer beſondern Abhandlung gründlich ausführe. Die ſehr bedeutenden Ausdrüke des erwähnten Kunſtrichters, ſind folgende: 1. das falſche Tragiſche; παρατραγῳδον. 2. das Falſchenthuſiaſtiſche; παρενθυρσον. 3. das Hochtrabende; κακοζήλος. 4. das Hochtönende; σομφον. Und endlich 5. das Blendende; μετεωρον, das nur den Schein der Würklichkeit hat.

Secunde.
(Muſik.)

In der diatoniſchen Tonleiter iſt jeder höhere Ton die Secunde des nächſt unter ihm liegenden Tones. Sie iſt entweder klein, oder groß; die übermäßige *) liegt, wie wir hernach zeigen werden, außer der diatoniſchen Tonleiter. Die kleine hat ihren Sitz in der Durtonleiter von der Terz zur Quarte, und von der Septime zur Octave. Ihr reines Verhältniß iſt $\frac{15}{16}$. Alle übrigen Secunden der Tonleiter ſind groß, und ihr Intervall iſt ein ganzer Ton $\frac{8}{9}$ oder $\frac{9}{10}$. *) Die übermäßige Secunde entſteht, wenn die große Secunde aus beſondern Abſichten, davon anderswo geſprochen wird, **) durch ein Verſetzungszeichen noch um einen halben Ton erhöhet wird.

Die Secunde iſt die erſte Diſſonanz in der Harmonie. Denn wenn man auf die natürliche Entſtehung der Intervallen Acht giebt, ſo ſind die Octave $\frac{1}{2}$, Quinte $\frac{2}{3}$, Quarte $\frac{3}{4}$, große und kleine Terz $\frac{4}{5}$, und $\frac{5}{6}$ conſonirend. Hiezu würde noch die verminderte Terz $\frac{6}{7}$ gerechnet werden können: das Intervall $\frac{7}{8}$ wäre alsdenn die Gränzſcheidung zwiſchen den Conſonanzen und Diſſonanzen. Da aber beyde Intervalle in unſerm heutigen Syſtem noch nicht eingeführet ſind, ſo bleibt die kleine Terz die letzte Conſonanz, und mit der Secunde fangen die Diſſonanzen an. Wir haben ſchon anderswo erwieſen, ***) daß überhaupt alle Diſſonanzen ihren Grund in der Secunde haben. Die Septime z. B. diſſonirt nicht gegen den Grundton, ſondern gegen deſſen Octave, mit der ſie eine Secunde ausmacht. Desgleichen diſſoniren alle zufällige Diſſonanzen, wenn ſie auch noch ſo weit von dem Grundton entfernt liegen, hauptſächlich gegen den Ton, deſſen Vorhalte ſie ſind, und der entweder ihre Ober, oder Unterſecunde iſt. Da nun unter dieſen Bedingungen zwey Töne, die um weniger als eine kleine Terz aus einander liegen, nothwendig diſſoniren, und je mehr, je näher ſie ſich liegen, ſo folgt, daß die kleine Secunde die allerſchärfſte Diſſonanz ſey.

Bey

*) S. Ton.
**) S. Ausweichung: Uebermäßig.
***) In den Artikeln Conſonanz und Diſſonanz.

Digitized by Google

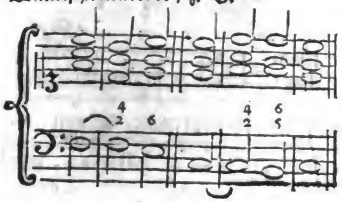
Bey der Resolution tritt der untere Ton einen Grad unter sich, denn eigentlich ist es nicht die Secunde, die dissoniret, sondern der Ton, gegen den sie eine Secunde ausmacht. Hierin liegt der Unterschied der Secunde von der None, die so oft mit einander verwechselt werden. Bey der None resolvirt allezeit der obere Ton und zwar die None selbst in die Octave des Baßtones; bey der Secunde hingegen resolvirt der untere Ton.

Die übermäßige Secunde tritt, wie alle übermäßigen Intervalle, einen Grad über sich. Woher der Gebrauch der Secunde in der Harmonie entstehe, wird aus folgendem Artikel erhellen.

Secundenaccord.

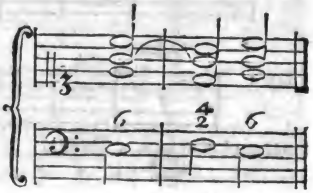
(Musik.)

Es giebt mehrere Accorde, darin eine Secunde vorkömmt; aber nur der ist der eigentliche Secundenaccord, der aus Secunde, Quart und Sexte besteht, und die dritte Verwechslung des wesentlichen Septimenaccords ist *) Man bezeichnet ihn im Generalbaß durch 2, oder $\frac{4}{2}$, und wenn die Quarte durch ein zufälliges Erhöhungszeichen übermäßig wird, durch $\frac{4}{2}$. Die Dissonanz dieses Accords liegt im Basse, und ist eigentlich die aus den obern Stimmen dahin versetzte Septime, die bey ihrer Resolution einen Grad unter sich tritt, am natürlichsten in den Sexten = oder Quintsextenaccord, z. B.



*) S. Septimenaccord.

daher die Vorbereitung im Baß geschehen muß, außer wenn in dem Secundenaccord die übermäßige Quarte befindlich ist: denn alsdenn braucht die Secunde nur gelegen zu haben, und die Dissonanz im Baß kann frey eintreten, z. B.



Es verhält sich hiemit, wie mit dem Septimenaccord von der Dominante, wo die Septime frey eintreten kann, wenn nur die Octave liegt, oder die Quinte bey dem Quintsextenaccord, wenn die Sexte liegt: Denn vom Grundbaß zu rechnen, sind es die nämlichen Intervalle.

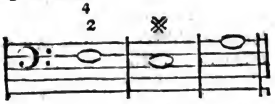
Dieser Secundenaccord ist kein ursprünglich dissonirender Grundaccord, wie einige vorgeben, aus dem sich alle wesentlich dissonirende Accorde, herleiten ließen, sondern der Accord der wesentlichen Septime ist der einzige dissonirende Grundaccord, *) aus dessen drey Verwechslungen alle andern Accorde, darin eine wesentliche Dissonanz ist, entstehen. Gar alle andre Dissonanzen, sie kommen vor, wo und wie sie wollen, sind blos Vorhalte, und bestimmen keine Grundaccorde. **) Wäre der Secundenaccord ein Grundaccord, so bliebe zu den vorhin gegebenen Exempeln kein Grundbaß übrig; weil der Baßton resolviren muß, und in keinen Grundton resolviret.

*) S. Septimenaccord.

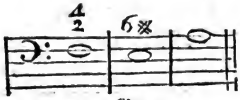
**) Vorhalt.

Digitized by Google

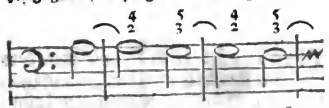
Nach dem Secundenaccord folgt selten der Dreyklang, außer in folgendem Fall, wo eine harmonische Rükung vorgeht:



statt:

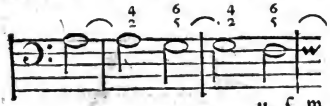


hingegen hat folgender Gang



u. s. w.

mit diesem einerley Grundharmonie:

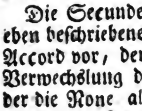


u. s. w.

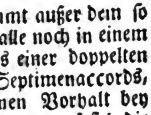
Denn obgleich bey denen auf dem Secundenaccord des ersten Exempels folgenden Dreyklängen die Sexte nicht angezeiget ist, so kann sie doch ohne Schaden der Harmonie mitgehört werden. Dadurch wird die Grundharmonie bestimmt.

Die Secunde kommt außer dem so eben beschriebenen Falle noch in einem Accord vor, der aus einer doppelten Verwechslung des Septimenaccords, der die None als einen Vorhalt bey sich hat, entstehet. Man muß sich die Sache so vorstellen.

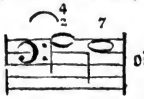
Wenn anstatt



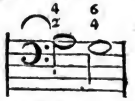
dieses gesetzt würde:



so daß itzt die Septime ein Vorhalt der Sexte wäre, und nun durch nochmalige Verwechslung dieser Vorhalt in dem Baß zu liegen käme,

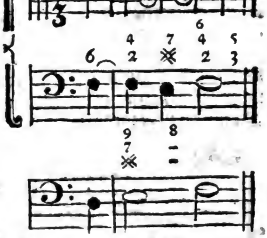


oder:



so ist klar, daß hier die erste Baßnote die None des eigentlichen wahren Grundtones ist, die deswegen durch heruntertreten resolviren muß, wodurch sie zur Octave des nächsten Grundtones wird. Die Secunde aber ist die Terz dieses Grundtones. *)

Der Accord, darin die übermäßige Secunde vorkommt, entsteht aus der dritten Verwechslung des verminderten Septimenaccords, und hat die zufällige None des Grundtones zum Baßton. Dieser Accord kann aber auch ein vorhaltender Accord des Dreyklanges bey einer unterbrochenen Cadenz seyn, nämlich die Secunde vor der Terz, die Quarte vor der Quinte oder Terz, und die Sexte vor der Quinte; alsdenn ist der Baßton der wahre Grundton dieses Accordes. Beyde Fälle kommen in folgendem Beyspiele vor:



Grund. daß:

Da der Secundenaccord von allen Verwechslungen des Septimenaccordes die härteste an Harmonie, und durch

*) S. Septimenaccord.

Digitized by Google

durch die Dissonanz im Baß gleichsam etwas männliches hat, so dienet er vorzüglich zum Ausdruk starker und heftiger Leidenschaften. Bey Ausbrüchen der Wuth, der Verzweifelung ꝛc. wird er oft mit der übermäßigen Quarte ohne alle Vorbereitung frey angeschlagen.

Selbstgespräch.

(Dramatische Dichtkunst.)

Ein Auftritt, wo nur eine Person erscheint, welche laut mit sich selbst spricht. Deswegen dieses Gespräch auch durch das griechische Wort Monologe bezeichnet wird. Man findet sehr wenig dramatische Stüke, wo nicht dergleichen Auftritte vorkommen. Man hat aber wol bemerkt, daß sie meistentheils wider die Wahrscheinlichkeit seyn, indem es überaus selten ist, daß ein Mensch mit sich selbst laut spreche. Indessen erfodert es bisweilen die Nothwendigkeit, daß der Dichter den Zuschauer von gewissen geheimen Gedanken und Anschlägen der Personen unterrichte, welches er auf keinerley Weise thun kann, wenn er sie nicht laut mit sich selber sprechen läßt. Ofte macht es auch dem Zuschauer ein besonderes Vergnügen, einen Menschen zu sehen, der, weil er sich allein glaubt, den ganzen Grund seines Herzens ausschüttet, und seine geheimeste Gedanken an den Tag bringt.

Es ist also unstreitig, daß das Selbstgespräch der dramatischen Dichtkunst nicht müsse untersagt werden, weil es nothwendig, und weil es angenehm ist. Aber der Dichter muß sich hüten, die Wahrscheinlichkeit nicht allzusehr zu beleidigen, sonst geht das Vergnügen verloren. Die Alten hatten in ihren Sitten etwas, das ihnen den Gebrauch des Selbstgespräches natürlich machte. Es war würklich gewöhnlich bey ihnen, daß Personen in wichtigen insonderheit traurigen Angelegenheiten des Herzens ihre Gedanken der Luft und den Sternen laut vortrugen.

Um diese Auftritte so natürlich zu machen, als möglich ist, muß sowol der Dichter als der Schauspieler das Seinige dazu beytragen. Der erstere muß sie niemal anbringen, als wo es so viel möglich natürlich, oder unumgänglich nothwendig ist. Natürlicher Weise spricht der Mensch laut mit sich selbst in starken Affekten, da er sich selbst vergißt, oder da, wo er in sehr wichtigen Angelegenheiten keinen Menschen hat, dem er sich anvertrauen könnte. Es ist eine sehr natürliche Neigung aller Menschen, daß sie gerne von dem reden, was ihr Herz ganz einnimmt. Sie suchen, auch so gar gegen ihr Interesse Gelegenheit, davon zu sprechen, und auch da, wo dieses würklich gefährlich wird, können sie sich nicht enthalten, wenigstens von weitem etwas davon merken zu lassen. In dergleichen Umständen kann der Dichter ohne Bedenken sie allein reden lassen. Wenn er dabey noch die Vorsichtigkeit gebraucht, dem Zuschauer die beschriebene Gemüthsverfassung der handelnden Person deutlich zu erkennen zu geben, so wird kein Mensch sich am Selbstgespräch stoßen.

Ferner wird das Alleinsprechen natürlich in großen Zerstreuungen des Geistes, wenn der Mensch sich in seinen Gedanken so sehr vertieft hat, daß er ganz vergißt, ob er allein, oder in Gesellschaft sey. In diesem Fall ist das Alleinsprechen auch ohne großen Affekt natürlich, und kann auch im Lustspiel angebracht werden. Außer diesen beyden Fällen wollte ich dem Dichter nicht rathen, solche Auftritte anzubringen.

Der Schauspieler kann nun das Meiste dazu beytragen, dieselben natürlich zu machen. Er muß die Manieren, die Sprache und das ganze Wesen entweder einer unter drüken-

den Affekten liegenden, oder einer in Gedanken vertieften Person annehmen. Wenn er sich aber zur Schau hinstellt, um recht merken zu lassen, daß er des Zuschauers wegen redet, so verderbet er alles. Er muß in allen Stüken so handeln, als wenn er allein wäre.

Seneca.

Der Urheber, oder, wenn man will, die Urheber der zehen Trauerspiele, dem einigen Ueberrest von der lateinischen tragischen Schaubühne. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, ob der Philosoph Seneka, oder ein andrer gleichen Namens, oder jeder von beyden einige dieser Trauerspiele verfertiget habe; wir betrachten hier die Werke und nicht den Verfasser.

Wenn diese zehen Trauerspiele als Muster der römischen Tragödie anzusehen sind, so berechtigen sie uns zu urtheilen, daß die Römer in dieser Kunst weit mehr, als irgend in einer andern, hinter den Griechen zurüke geblieben sind. Denn kein Mensch von gesundem Geschmak wird sie, wie Scaliger, den griechischen Trauerspielen, die wir haben, vorziehen. Lipsius hat richtiger davon geurtheilt, wiewol er die Medea und die Thebais noch zu sehr erhoben hat.

Ueberhaupt herrscht in allem ein Ton, der sich besser zur Elegie, als zum Trauerspiel schikt. Die Empfindungen sind darin nicht nur weit über die Natur getrieben, sondern werden auf alle Seiten gewendet, damit nur der Dichter Gelegenheit habe, den Reichthum des Ausdruks zu zeigen. Denn in den Reden der Personen merkt man gar zu offenbar, daß nicht die Personen selbst, sondern der Dichter redet, der bey kaltem Blute höchst witzig ist, und dessen Einbildungskraft keinem Gefühl Raum läßt; immer fürchtet, nicht genug gesagt zu haben. Seine Personen bleiben bey dem heftigsten Schmerz schwatzhaft und witzig; sie wiegen alle Worte ab, machen Gemählde, die sie auf das Zierlichste ausbilden, gerade, als wenn sie auf die Schaubühne getreten wären, um ihre Beredsamkeit zu zeigen.

Die Charaktere sind fast alle übertrieben. Herkules ist nicht der tapferste aller Menschen, sondern ein absurder Praler, der es mit allen Göttern aufnehmen will. Nicht nur bey seiner angehenden Roserey sagt er ungeheure Prahlereyen, *) sondern da er wieder zu sich selbst gekommen, sagt er noch

— arma nisi dantur mihi
Aut omne Pindi Tracis exscindam nemus
Bacchique lucos et Cithæronis juga
Mecumque cremabo; tota cum domibus suis
Dominisque tecta, cum Deis templa omnibus.
Thebana supra corpus excipiam mecum
Atque urbe versa condar u. s. f.

Sein Atreus ist auf die ungeheureste Art gottlos; dem gar kein Verbrechen groß genug ist. Er bietet allen seinen Witz auf, um etwas so gottloses zu thun, als noch kein Mensch gethan hat.

Nullum relinquam facinus; et nullum est satis.
— — —
— — — Fiat nefas
Quod Dii timetis. **)

und nachdem er die ungeheureste That auf die ungeheureste Art begangen hat, kommt er mit dieser unsinnigen Prahlerey wieder hervor;

Aequalis

*) Hercules furens v. 927 f. f.
**) Thyestes v. 256.

Aequalis aſtris gradior et cunctos ſuper
Altum ſuperbo vertice attingens polum.
Nunc decora regni tenco, nunc ſolium patris
Dimitto ſuperos; ſumma votorum attigi.
Bene eſt; abunde eſt; jam ſat eſt etiam mihi. *)

Man ſieht zugleich aus dieſen letzten Verſen einen faſt in allen Scenen gewöhnlichen Fehler, daß die Perſonen in dieſen Trauerſpielen in dem heftigſten Affekt einen ſpielenden Witz haben. Dieſer froſtige Witz iſt in beſtändigem Widerſpruch mit den angeblichen Geſinnungen, und dieſer ſo gar offenbar, daß man dächte, der einfältigſte Zuſchauer hätte dieſes merken, und die handelnde Perſonen, oder vielmehr den Dichter ausziſchen ſollen. Eine einzige Probe kann genug hievon ſeyn. In der Thebais ſagt Oedipus zur Antigone die ihn führt, ſie ſoll ihn verlaſſen, er wolle ſich ſelbſt ums Leben bringen; die Tochter will aber mit ihm ſterben, und erbietet ſich im Mittel an die Hand zu geben, beyder Tod zu bewürken. Sie ſagt ſehr poetiſch.

Heic alta rupes arduo ſurgit jugo,
Spectatque longa ſpatia ſubjecti maris
Vis hanc petamus. Nudus heic pendet ſilex;
Heic ſciſſa tellus faucibus raptis hiat.
Vis hanc petamus? Heic rapax torrens cadit
— — —
In hunc ruamus? **)

Wäre es ſein Ernſt ſich das Leben zu nehmen, ſo konnte er alſo wählen. Aber ſeine Antwort zeiget deutlich, daß er gar keine Luſt dazu hat. Er wundert ſich eine ſo großmüthige Tochter zu haben; und nachdem ihm drey oder vier Mittel ſeiner Noth ein Ende zu machen angeboten worden, fodert er wieder aufs neu mit einem ſehr unnützen Wortgepränge, was er doch nicht angenommen hat.

— ſi fida es comes
Enſem parenti trade.
— Flammas — et vaſtum aggerem
Compone. In altos ipſe me immittam rogos.
— — — — Ubi ſævum eſt mare
Due, ubi ſit altis prorutum ſaxis jugum
Ubi torta rapidus ducat Iſmenus vada
Duc ubi feræ ſint, ubi fretum, ubi præceps locus.

So handelt und redet in dieſen Trauerſpielen die Verzweiflung, und ſo widerſprechen faſt alle Reden den Geſinnungen, die den Perſonen angedichtet werden.

Bey dem allen ſind hier und da große Schönheiten, die aber nicht ſelten unrecht angebracht ſind. Meiſterhaft gezeichnete Gemählde, die ſich aber ſelten weder zu den Perſonen, noch zu den Umſtänden ſchiken. Im einzeln findet man ſtarke auch ſo gar fürtreffliche Gedanken, und dieſe meiſterhaft geſagt. Die Moral der Stoiker iſt an verſchiedenen Orten fürtrefflich angebracht. Die Denkſprüche fahren ofte wie Donnerſtrahlen durch die Seele, wiewol auch dagegen oft kleine, halbwahre, auch wol kindiſche Sprüchelchen vorkommen. Hätte der Verfaſſer ſich näher bey der Natur gehalten, hätte er allen überflüßigen Schmuk weggelaſſen, ſo wäre er einer der erſten tragiſchen Dichter worden.

Den Dichtern, welche die Kunſt bereits nach guten Grundſätzen ſtudirt haben, kann man das Leſen dieſer Trauerſpiele empfehlen, damit ſie

*) Thyeſtes vs. 885 f. f.
**) Thebais vs. 67 f. f.

von den häufigen Fehlern gerührt, sie vermeiden lernen, und in dem wenigen Guten, das darin ist, die Stärke des Ausdruks nachzuahmen suchen.

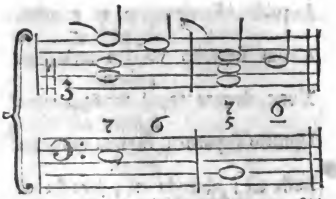
Septime.

(Musik.)

Ein Intervall von sechs diatonischen Stufen, oder der nächste Ton unter der Octave. Sie ist nach Beschaffenheit des Grundtons und der Tonart dreyerley, groß, klein und vermindert. Nämlich in der harten Tonart ist sie auf der Tonica und Unterdominante groß, auf den übrigen Stufen klein. In der weichen Tonart ist sie auf der Terz und der Sexte groß, auf den übrigen Stufen klein. Die verminderte Septime hat einen besondern Ursprung, wie hernach soll gezeiget werden. In der Umkehrung wird die große Septime zur kleinen, die kleine zur großen, und die verminderte Septime zur übermäßigen Secunde. *)

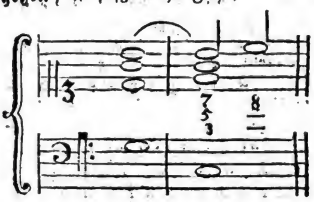
Da die Septime gegen der Octave des Grundtons eine Untersecunde ausmacht, so ist sie ihrer Natur nach dissonirend, **) und muß in der Harmonie als Dissonanz behandelt werden. Sie hat aber vor allen andern Dissonanzen das voraus, daß sie nicht blos als ein Vorhalt zur Verzögerung der zu erwartenden Consonanz, sondern zu einem wesentlich dissonirenden Grundaccord gebraucht wird, um eine Veränderung des Tones anzukündigen.

Wir wollen sie erstlich als einen Vorhalt betrachten. In dieser Absicht kann sie anstatt der Sexte vorkommen, und über denselben Baßton aufgelöset werden. Z. B.



Sie wird hier blos durch eine Bindung aufgehalten, um so gleich in die Sexte zu treten, die erwartet wird, und in die sie bey der zweyten Hälfte der Baßnote würklich übergeht.

Die große Septime kann auch als ein Vorhalt der Octave vorkommen und bey ihrer Auflösung über sich gehen, in folgendem Fall:



Sie unterscheidet sich alsdenn von der wesentlichen Septime dadurch, daß ihr Grundton bey ihrer Auflösung liegen bleibt, anstatt daß bey der Auflösung der wesentlichen Septime ihr Grundton, wenigstens ihr Fundamentalton, *) nothwendig in einem andern Ton fortschreiten muß, bey welchem sie einen Grad unter sich tritt.

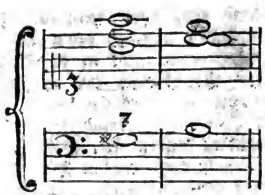
Endlich kommt auch die verminderte Septime als ein Vorhalt vor. Eigentlich ist sie von dem wahren Grundton die zufällige None, die statt der Octave steht, oder von ihrem Baßton gerechnet, steht sie allezeit statt der Sexte, worin sie entweder gleich übergeht, oder ihre Auflösung bis auf die folgende Harmonie verzögert, wie in diesem Beyspiel:

*) S. Dissonanz.

**) S. Consonanz; Dissonanz; Secunde.

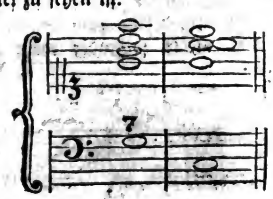
*) S. Fundamentalbaß.

Digitized by Google



Diese Septime kann nie den wesentlichen Septimenaccord ausmachen, weil bey ihrer Auflösung der Baßton weder in den Dreyklang der Quinte fallen, noch überhaupt anders, als in den Dreyklang des nächsten halben Tones, dessen Subsemitonium er ist, fortschreiten kann. Da das Subsemitonium allezeit seine Unterterz zum Fundamentalton hat, so ist die verminderte Septime die None dieses Tones.

Nunmehr wollen wir die wesentliche Septime betrachten, die in ihrem Gebrauch von der zufälligen ganz verschieden ist. Diese nimmt neben den Dreyklang ihre eigene Stelle, nicht wie jene, die Stelle einer Consonanz ein. Sie wird dem Dreyklang zur Zerstörung des Consonirens noch beygefüget, und geht erst auf der folgenden Harmonie in eine Consonanz über, wie in diesem Beyspiel zu sehen ist.



Hier entsteht also zuerst die Frage, in welcher Absicht man dem Dreyklang zu Zerstörung seines Wolklanges die Septime beyfüge. Diese Frage haben wir bereits im Artikel Dissonanz beantwortet. *) Wir merken hier nur noch überhaupt an, daß man das Consoniren eines Accords in gar keiner andern Absicht durch Hinzufügung einer Dissonanz zerstören könne, als damit das Gehör nun eine neue Harmonie, die ganz consonirend sey, erwarte. Tritt nun hierauf ein consonirender Accord ein, so verursachet diese Befriedigung des Gehöres einen Ruhepunkt, oder eine Cadenz in der Harmonie, die durch die blos vorgehaltene Septime, die sich auf derselben Harmonie auflöset, nicht bewürket werden kann.

Hieraus ist also offenbar, daß die dem Dreyklang beygefügte wesentliche Septime eine andere Absicht und eine andere Würkung habe, als die blos vorgehaltene. Deswegen wird sie auch in der Auflösung ganz anders behandelt. Bey der vorgehaltenen giebt sich die Auflösung von selbst, weil die Septime über denselben Baßton in die Consonanz übergeht, deren Vorhalt sie war. Die wesentliche Septime aber bringt eine neue consonirende Harmonie in Erwartung, auf welcher ihre Auflösung geschehen kann. Diese Fortschreitung der Harmonie wird nun mehr oder weniger befriedigend, nachdem man den Ruhepunkt mehr oder weniger vollkommen haben will. Hierüber werden die untenstehenden Beyspiele die nöthigen Erläuterungen geben.

Man siehet leicht ein, daß die Septime, die kein Vorhalt ist, bey der Auflösung nur in die Octav, oder Sext, oder Quint, oder Terz des folgenden Baßtones übergehen könne. Wir wollen die Würkung aller dieser Fortschreitungen näher betrachten.

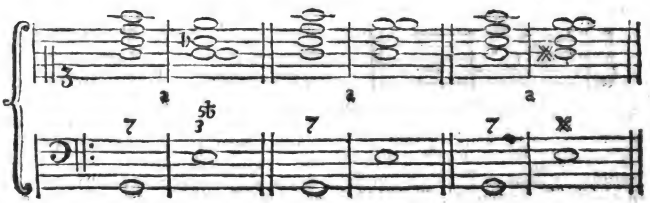
Die Fortschreitung der Septime in die Octave des folgenden Baßtones kann zwar bey verschiedentlichen Harmonien geschehen, wie unten bey a zu sehen ist; sie hat aber allezeit etwas hartes und unharmonisches: außerdem wird in allen diesen Fällen nur ein schwacher Ruhepunkt erweckt, *)

*) S. 353 f. f.

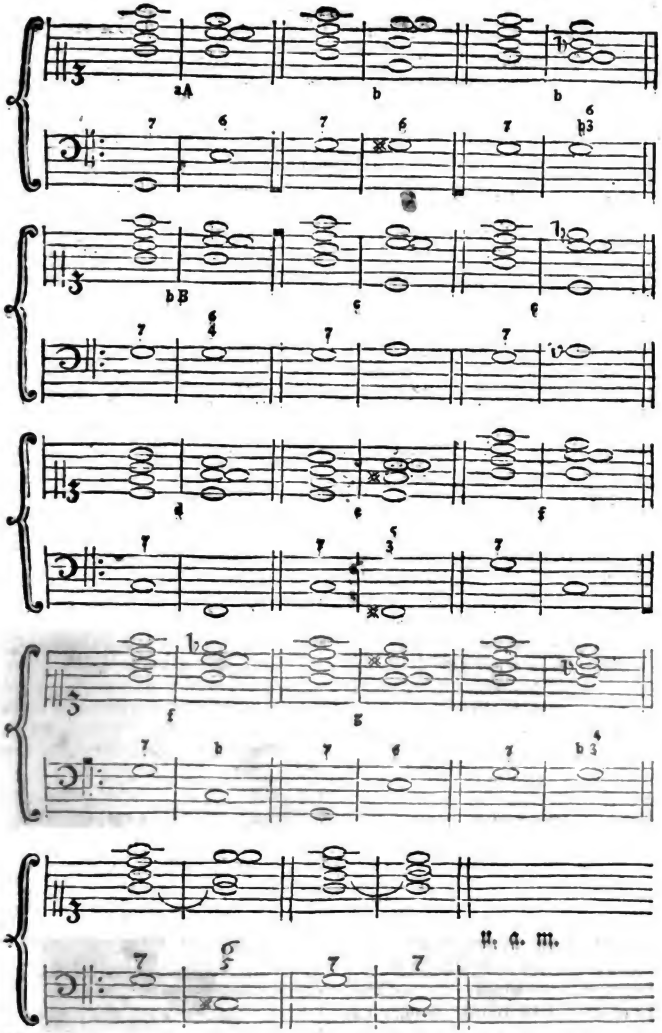
*) S. Cadenz.

bey welchen man nicht ſtehen bleiben kann, weil das Gehör von einer neuen Tonleiter eingenommen wird, und alſo noch eine Folge erwartet. Aus eben dieſer Urſache ſind die Fortſchreitungen bey b, wo die Septime in die Sexte des folgenden Baßtones übergeht, wenig befriedigend, obgleich brauchbarer. Bey a A und b B liegen zwar beyde Accorde in derſelben Tonleiter; da aber der letzte Accord kein vollkommener Dreyklang, ſondern nur eine Verwechslung deſſelben iſt, ſo befriediget uns dieſe Fortſchreitung doch nicht ſo ſehr, daß wir nicht noch etwas folgendes erwarten ſollten. Die dritte Art der Fortſchreitung, ſ. c. bey welcher die Septime in die Quinte des folgenden Baßtones übergeht, führt zwar zu einem Dreyklang, der ohne Verwechslung ſtatt findet; aber er bringet ebenfalls das Gefühl einer neuen Tonart ins Gehör, folglich wird hiedurch auch keine gänzliche Ruhe bewürkt, ſondern nur ein kleiner Ruhepunkt, nach welchem wir eine fernere Fortſetzung erwarten.

Nun bleibet nur noch die vierte Art der Fortſchreitung übrig, bey welcher die Septime in die Terz des folgenden Grundtones übergeht, in dem der Baß um eine Quinte fällt, oder um eine Quarte ſteigt, wie aus den Beyſpielen d, e und f zu ſehen iſt. Hier kommen nun zwey ganz verſchiedene Würkungen heraus, nachdem die Septime groß oder klein iſt. Im erſtern Falle, nämlich bey d iſt klar, daß die Septime nicht in die Tonleiter des Grundtones der folgenden Harmonie liegt, es ſey denn, daß dieſer Ton die verminderte Quinte des vorhergehenden ſey, wie bey e. Alſo führen dieſe beyden Fälle auch auf eine neue Tonleiter, und dienen, wie alle bisher angeführte Behandlungen der weſentlichen Septime in der Mitte eines Tonſtüks zu unvollkommenen und vermiedenen Cadenzen, kurzen Ruhepunkten, oder blos zu Verbindungen einzeler Sätze, wozu auch noch folgende Fortſchreitungen bey g, wo ſtatt einer neuen conſonirenden Harmonie, eine andere diſſonirende folgt, und die Erwartung noch höher getrieben wird, gut zu gebrauchen ſind. Hingegen wird im zweyten Falle, nämlich, wenn die Septime klein iſt, durch dieſe Behandlung, wie ſie bey f vorgeſtellt wird, eine vollkommene Ruhe erhalten, weil der neue Dreyklang in eben der Tonleiter liegt, aus welcher der vorhergehende Septimenaccord genommen iſt, und weil noch überdem die Terz des vorhergehenden Accords das Subſemitonium der neuen Tonica iſt. Dieſe Fortſchreitung ſowol der Septime als der ganzen Harmonie führt alſo unmittelbar zum Schluß, und läßt nichts folgendes mehr erwarten.



Digitized by Google



Wir müssen nun noch anmerken, daß diese Septime in den verschiedenen Verwechslungen des Septimenaccords bald zur Quinte, bald zur Terz bald zur Grundnote werde. Davon wird in dem folgenden Artikel gesprochen werden.

Auch

Auch ist bey der wesentlichen Septime noch anzumerken, daß, da sie neben dem Dreyklang einen für sich bestehenden Grundaccord formiret, ihre Vorbereitung nicht so strengen Gesetzen unterworfen ist, als bey den zufälligen Dissonanzen. Sie kann, wenn nur ihr Grundton liegt, frey eintreten; sie kann auch mit ihm zugleich eintreten; nur klingt sie alsdenn härter, und noch härter, wenn sie mit der Octave des Grundtones als eine Secunde frey angeschlagen wird. Geschieht dies in einer Tonart, dessen Tonleiter mit der Tonleiter der vorhergehenden Tonart absticht, so wird sie unerträglich hart, und die Vorbereitung wird alsdenn nothwendig. Die Auflösung dieser Septime ist zwar allezeit nothwendig; sie kann aber doch, wo es darauf ankömmt, den Zuhörer zu frappiren, unter gewissen Einschränkungen übergangen werden. *)

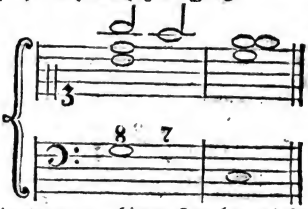
Da die zufällige Dissonanzen Vorhalte wichtiger Töne sind, die ein gutes Taktgewicht haben müssen, so kann die zufällige Septime nur auf eine gute Taktzeit vorkommen; die wesentliche hingegen kann sowol auf einer guten, als schlechten Taktzeit angebracht werden. **)

Septimenaccord.

(Musik.)

Unter diesem Namen begreifen wir nicht jeden Accord, in dem die Septime vorkommt, sondern blos den, in welchem sie eine wesentliche Dissonanz ist.

Die Nothwendigkeit, bey der vollkommenen Cadenz dem Dreyklang der Dominante ein Intervall zuzufügen, das diesen Accord nach dem Dreyklang des Haupttones lenket, und den Baß in die Tonica zu treten zwingt, hat die Septime eingeführet. *) Daraus ist der vierstimmige Septimenaccord entstanden, der die kleine Septime bey sich führet, weil diese aus der Tonleiter des folgenden Tones genommen, und daher am geschicktesten ist, ihn anzukündigen. Z. B.



Die Septime bietet sich bey dieser Gelegenheit so natürlich dar, und führt so nothwendig zur folgenden Harmonie, daß man hieraus Gelegenheit genommen, bey jedem cadenzmäßigen Gang des Basses, nämlich, wenn er quarten- und quintenweise steigt oder fällt, dem vorletzten Dreyklang, die Cadenz mag so unvollkommen seyn, als sie wolle, die Septime zuzufügen, weil sie, wenn sie auch nicht aus der Tonleiter des folgenden Tones genommen, doch allezeit eine folgende Harmonie nothwendig macht, indem sie die Ruhe zerstöret, die allemal weniger oder mehr bey Anhörung eines Dreyklanges gefühlet wird. Diesemnach ist der Septimenaccord von viererley Art; denn die kleine Septime kann sowol dem harten und weichen, als verminderten, die große aber nur dem harten Dreyklang allein, zugefüget werden.

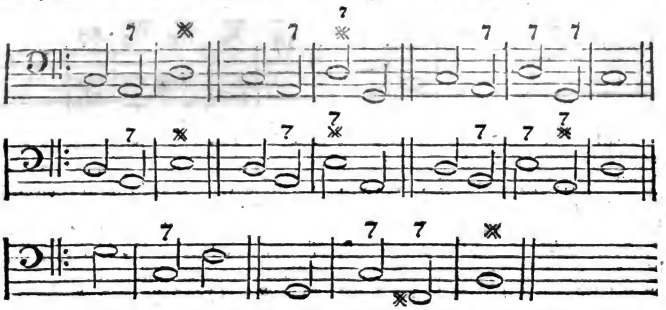
Von diesen Septimenaccorden ist der erste der vollkommenste, weil er ausser der Septime noch einen zweyten Leitton in sich begreift, nämlich die große

*) S. den folgenden Artikel.

*) S. Zeiten.

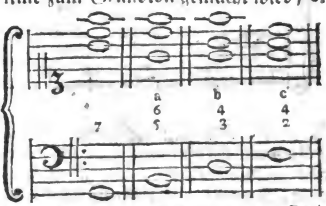
*) S. Dissonanz S. 353 f.

große Terz, als das Subsemitonium des Haupttones, welche mit der Septime eine falsche Quinte, oder in der Umkehrung einen Triton ausmacht, der auf die vollkommenste Weise auf der folgenden Harmonie aufgelöset wird; *) die Septime geht nämlich unter sich in die Terz, und das Subsemitonium über sich in die Octave des Haupttones. Dieser Accord führt daher unmittelbar zum völligen Schlusse. Da die übrigen drey Arten des Septimenaccords diesen Vortheil eines zweyten Leittones nicht haben, so sind sie auch weniger vollkommen. Sie führen entweder zu dem Dreyklang oder Septimenaccord der Dominante, oder eines von der Tonica noch entlegneren Tones, wie in diesen Beyspielen zu sehen ist.



Sie können daher nur in der Mitte einer musikalischen Phrase vorkommen; der erste hingegen ist allezeit der vorletzte Accord einer vollkommenen Cadenz. In beyden Fällen ist die Septime gleich wesentlich, und giebt dem Accord, der ohne ihr ein bloßer Dreyklang seyn würde, die Eigenschaft, die Fortschreitung theils nothwendig zu machen, theils zu bestimmen. Da sie nun kein aus einem andern Accord entlehntes, sondern ein zu dem Grundton gehöriges dissonirendes Intervall ist, so ist der Septimenaccord ein wesentlich dissonirender Grundaccord, so wie der Dreyklang ein wesentlich consonirender Grundaccord ist. Daß alle übrige wesentlich consonirende und dissonirende Accorde aus den Verwechslungen dieser beyden Grundaccorde entstehen, und außer diesen kein Grundaccord mehr in der Harmonie existire, hat Herr Kirnberger ehmängst in einem Zusatz zu seiner Kunst des reinen Satzes, unter dem Titel: die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, unwiderleglich dargethan.

Der Septimenaccord leidet, da er vierstimmig ist, eine dreyfache Verwechslung. Wird die Terz zum Grundton genommen, so entsteht der Quintsextaccord, a; ist die Quinte im Baß, der Terzquartaccord b; und der Secundenaccord, wenn die Septime zum Grundton gemacht wird, c.



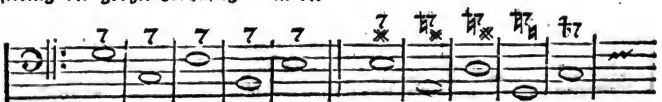
Alle diese Accorde sind gleich dissonirend, da sich in ihnen die Septime vom Grund- oder Fundamentalbaß befindet, die auf der folgenden Harmonie einen Grad unter sich treten muß.

*) S. das oben gegebene Beyspiel.

Digitized by Google

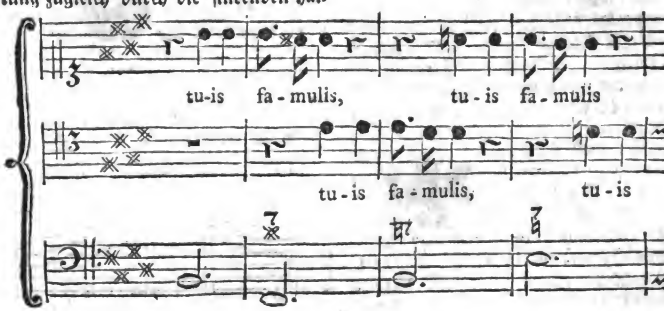
muß. In dem Quintsextaccord wird die Septime zur dissonirenden Quinte, in dem Terzquartaccord zur dissonirenden Terz, und in dem Secundenaccord zum dissonirenden Grundton. Von dem Gebrauch dieser Accorde aber ist in ihren besondern Artikeln gesprochen worden.

Der Septimenaccord bringt unstreitig die größte Lebhaftigkeit in die Musik, weil er durch seine ruhestörende Kraft allezeit die Aufmerksamkeit auf eine folgende consonirende Harmonie rege macht. Fügt man der folgenden Harmonie wieder die Septime zu, so daß ein Septimenaccord auf dem andern folget, wie in diesen Beyspielen:



u. s. w.

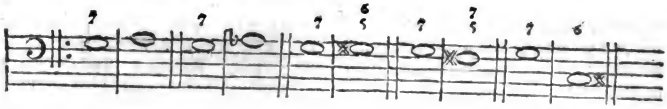
so kann man den Zuhörer dadurch in große Unruhe setzen, fürnehmlich durch die Fortschreitung des zweyten Beyspiels, wo die Täuschung um so viel größer ist, weil die bey jedem Accord sich befindende kleine Septime und große Terz die Nothwendigkeit eines folgenden Haupttones desto mehr fühlbar macht. Da diese Fortschreitung zugleich durch die sinkenden halben Töne in den Oberstimmen sehr traurig wird, so schikt sie sich fürnehmlich zum äußerst bittenden und sehnlichen Ausdruk. Wem ist das rührende Duett von Graun: Te ergo quæsumus aus seinem Te Deum laudamus unbekannt, wo diese Fortschreitung unterschiedliche mal angebracht ist? Z. B.



Die erste von den oben angeführten Folgen der Septimenaccorde ist nicht von solcher Kraft, sie verhindert aber, wie diese, den Stillstand, und befördert die Modulation. Denn dadurch, daß der Zuhörer durch eine Reihe Septimenaccorden in Unruhe und Ungewißheit gesetzt worden, wird ihm der erste Dreyklang oder Dominantenaccord, der ihm vorkömmt, willkommen, und er setzt sich ohne Zwang in der neuen Tonart fest. Dieses Vortheils hat man sich aber bis zum Mißbrauch bedient; daher gute Harmonisten dergleichen Art zu moduliren, fürnehmlich wenn jeder Accord einen ganzen, oder wol gar zwey Takte einnimmt, und deren mehr als höchstens

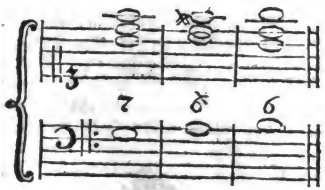
stens vier auf einander folgen, nicht mehr gut heißen, und sie ihren Schülern unter dem Namen der Quintentranspositionen gänzlich verbieten.

Auf dem Septimenaccord folgt zwar am natürlichsten der Dreyklang der Unterquinte des Baßtones. Dennoch sind folgende Gänge in der Mitte eines Stüks nicht allein recht, sondern können auch von Ausdruk seyn:

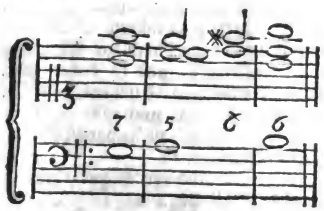


u. a. m.

Bey den zween erstern Fortschreitungen ist die Cadenz vermieden, *) bey den übrigen aber übergangen worden. In Recitativen kommen dergleichen Fortschreitungen fürnehmlich häufig vor. Noch frappanter wird der Uebergang des folgenden Dreyklanges in diesem Beyspiel:



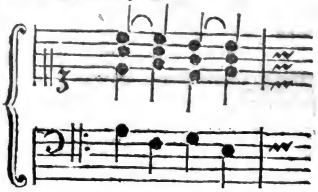
wo die Septime, statt einen Grad unter sich zu treten, einen halben Ton steigt. Diese Freyheit nehmen sich große Harmonisten bisweilen, um etwas heftiges auszudrüken. Eigentlich ist das angeführte Beyspiel so zu verstehen:



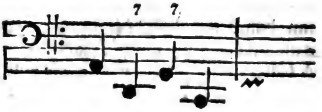
*) S. Cadenz.

Man sieht leicht, daß der zweyte Accord der vermiedenen Cadenz übergangen, und an dessen Stelle der darauf folgende angeschlagen worden.

Bey dem Septimenaccord sind nicht immer alle Intervalle, aus denen er besteht, nothwendig. Die Quinte ist am entbehrlichsten. Im strengen Styl darf die Terz nicht fehlen; in galanten Sachen wird auch diese weggelassen. Oft bleibt auch der Grundton weg, wie z. B.



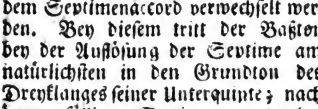
Hier fehlt bey dem zweyten und vierten Accorde der Grundton des Septimenaccordes; denn daß sie keine Dreyklänge seyn, erhellet aus der natürlichern Fortschreitung des Fundamentalbasses:



Obgleich nach dem, was in dem vorhergehenden Artikel von dem Unterschied der wesentlichen und zufälligen

gen Septime gesagt worden, kein Zweifel mehr übrig bleibt, wie der Septimenaccord von dem Accord der zufälligen Septime zu unterscheiden sey; so ist doch in dem einzigen Fall, wenn die Auflösung der zufälligen Septime erst auf der folgenden Harmonie geschieht, und der Accord dadurch das Ansehen erhält, als ob er wesentlich wäre, noch folgendes hauptsächlich zu merken.

Der zufällige Septimenaccord kann nur entstehen, wenn bey dem Quintsextaccord die Septime ein Vorhalt der Sexte wird. Geschieht dies bey dem Sextaccord, so wird der Accord uneigentlich der Septimenaccord genennet, weil er keine Quinte neben sich leidet; er kann daher niemals mit dem Septimenaccord verwechselt werden. Bey diesem tritt der Baßton bey der Auflösung der Septime am natürlichsten in den Grundton des Dreyklanges seiner Unterquinte; nach dem zufälligen Septimenaccord aber in den nächsten halben Ton uber sich. Z. B.



In dem ersten Beyspiel ist der Septimenaccord der wesentliche Grundaccord; in dem zweyten aber der vorgehaltene Quintsextaccord, der aus der ersten Verwechslung des Septimenaccordes entsteht, und der daher nicht anders als ein Quintsextaccord behandelt werden kann. *) Diese Bewandniß hat es allezeit mit dem verminderten Septimenaccord; **) er kann daher niemals ein wesentlicher Grundaccord seyn, wie Rameau irrig lehret, sondern hat allezeit die Unterterz des Baßtones mit dem Septimenaccord zum Grunde.

*) S. Quintsextaccord.

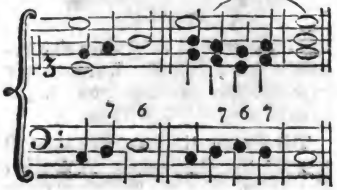
**) S. den vorhergehenden Artikel.

Ob nun gleich der zufällige Septimenaccord in der Behandlung und in Rücksicht seines Fundamentalbasses nicht von dem Quintsextaccord unterschieden ist, so ist er doch von unweit größerm Nachdruk, fürnehmlich wenn die Septime in der Oberstimme angebracht ist: denn alsdenn ist der Accord aus lauter übereinanderstehenden Terzen zusammengesetzt, und dadurch faßlicher, als wenn statt der Septime die zu dem Grundton gehörige Sexte angeschlagen würde, weil sie mit der neben ihr liegenden Quinte eine Secunde ausmacht. Durch die gewaltsame Uebersteigung der Octave des Fundamentaltones aber, von welchem die zufällige Septime die None ist, erhält dieser Accord seine große Kraft, wenn er frey angeschlagen wird. Er ist in steigenden Affekten der schiklichste Accord, die äußerste Höhe derselben auszudrüken; er schikt sich in Singstüken zu der letzten nachdrüklichsten Wiederholung starker Worte; wenn Graun nach einer Generalpause mit ihm Forte wieder anfängt, so setzt er unsre ganze Seele in Erschütterung: kein Accord nimmt so sehr den höchsten und stärksten Accent aller Leidenschaften an, als der zufällige Septimenaccord; daher gute Meister sich seiner nur sparsam und bey den nachdrüklichsten Stellen bedienen. Kömmt er im Piano vor, so erhebt er sich auf eine unterscheidende Art von seinem vorhergehenden und folgenden Accord, und macht in dem Piano eine angenehme Schattirung. Der verminderte Septimenaccord wird noch durch die Molltonart charakterisirt, und ist daher zum äußerst traurigen Ausdruk geschikt. Dieser Accord hat noch das ihm eigene Schikliche zu enharmonischen Ausweichungen. *)

Noch ein anderer uneigentlich benennter Septimenaccord ist der durchgehende;

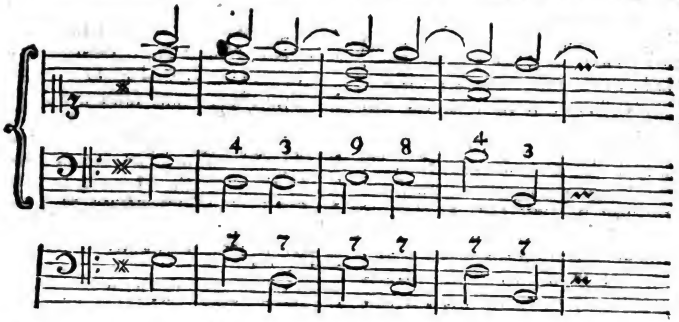
*) S. Enharmonisch.

gehende; er kömmt vor, wenn der Baß und eine oder mehrere Stimmen sich bey einem liegenden Ton in Consonanzen durchgehend fortbewegen, der von den durchgehenden Baßnoten zur Septime wird. Z. B.

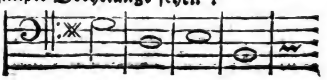


Die Septime wird hier nicht als Dissonanz behandelt, weil der ganze Accord gegen dem Fundamentalbaß blos durchgehend ist. Daher ist dieser und alle durchgehende Accorde in der Harmonie das, was die durchgehenden Töne in der Melodie sind. *)

Rameau giebt jedem Accord, der eine Septime in sich enthält, den Septimenaccord zum Grunde. Dadurch entstehen Ungereimtheiten, die auch ein Schüler dafür erkennen muß. Man sehe z. B. folgendes Exempel mit dem Rameauschen Grundbaß. **)



Die Quarte bey der zweyten Note macht gegen die Quinte eine Secunde, oder umgekehrte Septime; aber Niemand, als Rameau und die, die ihm blindlings folgen, wird sich einfallen lassen, hier den Septimenaccord von A zum Grunde zu legen, da von diesem Grundton sich in der Harmonie eine verdoppelte Quarte befindet, wovon weder die eine noch die andere aufgelöset wird. Mit der None des folgenden Taktes hat es dieselbe Bewandniß; die Quinte, die wesentlich zu dem Grundaccord gehöret, kann zu dem Accord gar nicht angeschlagen werden. Wer fühlt nicht, daß sowol die Quarte als None hier blos zufällige Vorhalte vor der Terz und Octave seyen, worinn sie alsbald aufgelöset werden, und daß die Grundharmonien des Exempels folgende simple Dreyklänge seyen?



Serenade.

(Poesie; Musik.)

Ein Lied von einer besondern Art, das bestimmt ist einer Person zu Ehren unter ihrem Fenster abgesungen zu werden. Sie ist also von verliebtem oder wenigstens galantem Inhalt.

Die

*) S. Durchgang.

**) V. Generation harmonique, Ex. XXX.

Die Griechen haben sie vermuthlich eingeführt, und die Ausleger des Horaz merken an, daß in der Ode an die Lydia *) die Worte:

Audis minus et minus jam,
Me tuo longas pereunte noctes,
Lydia, dormis?

auf eine solche Serenade sich beziehen, und daß die zwey letzten Verse vermuthlich aus einer damals bekannten Serenade genommen sind. Die Griechen nannten sie sehr artig παρακλαυσίθυρον, welches so viel bedeutet, als ein klägliches Lied vor der Thüre gesungen.

In Spanien und Italien ist diese Galanterie gebräuchlicher, als bey uns. Die Mode der Serenaden macht einer Nation eben keine Unehre; wenigstens scheinet sie ein Beweis einer einfachen, natürlichen und unschuldigen Lebensart. In den Sitten, nach welchen ein Jüngling Schene tragen muß, seine Liebe, oder auch blos unschuldige Galanterie gegen ein Mädchen, die noch nicht die Seinige ist, durch eine Serenade an den Tag zu legen, ist schon etwas verdächtiges, oder würklich unrichtiges.

Man giebt auch bisweilen den Namen der Serenaden der Musik, wenn sie auch blos Instrumental wäre, die man etwa gewissen Personen zu Ehren, oder als einen Glükwunsch, bey angehender Nacht vor ihren Häusern aufführet, und die man insgemein im Deutschen Ständchen nennet.

Eine solche Musik ist um so viel angenehmer, da die Stille der Nacht ihren Eindruk natürlicher Weise vermehret.

Der Tonsetzer, der eine gute Serenade machen will, sie sey über einen Text, oder blos für Instrumente, hat sich vorzüglich eines einfachen, sehr fließenden Gesanges zu befleißigen; mehr consonirend, als dissonirend zu setzen, und vornehmlich solche Instrumente zur Begleitung zu wählen, die in freyer Luft die beste Würkung thun.

*) L. 1. Od. 25.

Serenata.

(Musik.)

So nennet man in Italien eine besondere Art der Musik, worüber mir folgende Beschreibung von einem Freund mitgetheilet worden.

Die Serenata ist eine dramatisch vom Poeten abgehandelte Geschichte, oder andere Materie, welche, in Musik gesetzt, aufgeführet wird. Dies kann auf dem Theater oder im Zimmer geschehen. Ihr Hauptunterschied von der Oper ist: 1) daß sie nicht mit Action, und nicht mit theatralischen Kleidungen, auch nicht mit abwechselnden Decorationen, zuweilen nicht einmal mit eigentlichen Decorationen, aufgeführet wird; und 2) daß sie nicht so ausführlich und lang ist, als eine Oper, sondern gemeiniglich nur aus zwo Abtheilungen besteht. Den Namen hat sie von der Zeit, wenn sie gemeiniglich aufgeführet wird. Ist die Materie aus der Bibel: oder sonst aus der geistlichen Geschichte: so heißt sie Oratorium. Wenn, wie bisweilen doch geschieht, auf dem Theater eigentliche Action, theatralische Kleider, und veränderte Decorationen vorkommen: so ist ihre Benennung schon uneigentlich, und artet in die Operette aus. Ordentlicher Weise, besonders in Italien, sitzen die Sänger in einem halben Zirkel auf Stühlen auf dem Theater, und der eine, oder die mehrern, welche zu singen haben, stehen auf, so lange als sie singen.

In den Werken des Metastasio findet man von allen Arten derselben, eigentlichen so wol als uneigentlichen, gute Beyspiele.

Serte.

Sexte.

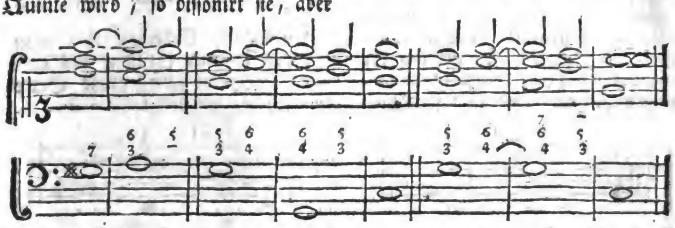
(Musik.)

Ist der sechste Ton der Tonleiter, oder ein Intervall von fünf diatonischen Stufen. Sie ist nach Beschaffenheit des Grundtones und der Tonart klein, groß und übermäßig. In der harten Tonart ist sie auf der Ober- und Untermediante der Tonica, und in der weichen auf der Tonica und Dominante klein, auf den übrigen Stufen groß. Die übermäßige kommt nicht in der Tonleiter vor, sondern entsteht, wenn die große Sexte noch durch ein Versetzungszeichen um einen halben Ton erhöhet wird; diese wird in der Umkehrung zur verminderten Terz, *) und kann daher nicht wol für eine Consonanz gehalten werden: die kleine und große hingegen, wovon die erste aus der Umkehrung der großen, und die zweyte der kleinen Terz entsteht, sind ihrem Ursprunge nach Consonanzen, und gegen ihren Grundton allezeit consonirend. *) Außer der Terz ist kein Intervall von so vielfältigem Gebrauch in der Harmonie, als die Sexte: sie kömmt bey jeder Verwechslung des Dreyklanges und des Septimenaccordes vor. Der zweystimmige Contrapunkt beruht fast blos auf Terzen- und Sextenabwechslungen. **) Doch sind zwey kleine Sexten stufenweise nach einander im reinen Satz nicht wol erlaubt, weil sie insgemein einen unharmonischen Queerstand verursachen, wie bey a; besser sind die, wo beyde Stimmen nur um einen halben Ton fortschreiten, wie bey b:

a b

In der Melodie ist der Sextensprung von einiger Schwierigkeit, und im strengen Styl gänzlich verboten.

Wenn die Sexte ein Vorhalt der Quinte wird, so dissonirt sie, aber nicht gegen den Grundton, sondern gegen die Quinte, die an ihrer statt erwartet wird, und mit der sie eine Secunde ausmacht. Z. B.



Bey dem ersten Quartsextaccord des zweyten Beyspiels ist sowol die Sexte als Quarte consonirend, weil sie beyde zu dem Dreyklang von C, der zum Grunde liegt, gehören. Bey dem darauf folgenden Quartsextaccord aber liegt der Dreyklang von G zum Grunde, wie dieses aus dem letzten

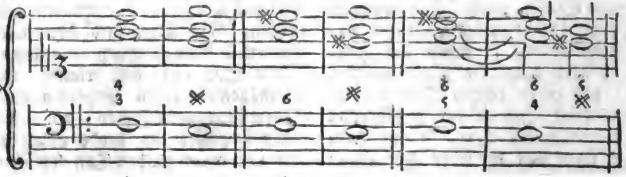
*) S. Terz.

*) S. Consonanz.

**) S. Zweystimmig.

Beyſpiel erhellet, wo die Septime dem Dreyklang zugefüget wird: ſowol Quart als Sexte ſind hier diſſonirende Vorhälte, jene vor der Terz, und dieſe vor der Quinte, worin auch ihre Auflöſung geſchieht. *)

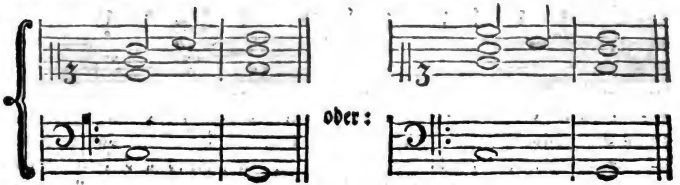
Die übermäßige Sexte iſt in ihrem Gebrauch weit eingeſchränkter, als die große und kleine. Sie kömmt vor, wenn man in der weichen Tonart einen halben Schluß mit dem Terzquartenacrord in der Dominante der Tonika machen will, wie bey a, und die große Sexte, um den folgenden Acord deſto nothwendiger, und die Octave, worin die Sexte tritt, deſto piquanter zu machen, noch um einen halben Ton erhöhet wird, wie bey b. Oft wird ſtatt der Quarte auch die Quinte zu dieſem Accord genommen, wie bey c; alsdenn iſt die Quinte die zufällige None vom Fundamentalton. *)



a b c

Die übermäßige Sexte iſt von ſo großem Wolklange, daß zu vermuthen iſt, daß man allezeit das Verhältniß 7 : 12, welches aus dem umgekehrten Verhältniß 6 : 7 **) entſteht, zu vernehmen glaube. Warum aber das Gehör bey der übermäſſigen Sexte nachgiebt, bey ihrer Umkehrung, nämlich der verminderten Terz, aber nicht, rührt vermuthlich daher, weil die Sexte in einer gewiſſen Entfernung von ihrem Grundton liegt, und gegen ihn nicht ſo genau verglichen werden kann, als bey der verminderten Terz, die ihrem Grundton ſo nahe liegt, und in unſerm heutigen Syſtem insgemein nur eine reine Secunde, folglich gar nicht zu gebrauchen iſt. Daher iſt die übermäſſige Sexte im contrapunktiſchen Styl, wo die Stimmen ſich umkehren laſſen müſſen, gänzlich verboten; in der freyeren Schreibart aber iſt ſie von großer Schönheit, und oft von Ausdruk, wenn ſie mäßig gebraucht wird. Sie tritt, wie alle übermäſſigen Intervalle, einen Grad über ſich. **)

Bey halben Cadenzen läßt man bisweilen in einer Stimme des vorletzten Accordes die große Sexte durchgehen, wie hier:



Die

*) Quartſextacord.
**) S. Conſonanz; Terz.

*) S. None; Septimenaccord.
**) S. Uebermäßig.

Die Franzosen haben diese durchgehende Sexte zu einer Dissonirenden Hauptnote gemacht, und daraus einen Grundaccord formiret, den sie l'Accord de Sixte-ajoutée benennen. Daß dieser Grundaccord aber sehr überflüßig und eine bloße Chimäre sey, hat Herr Kirnberger in seinem Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes außer allen Zweifel gesetzt.

Sextenaccord.

(Musik.)

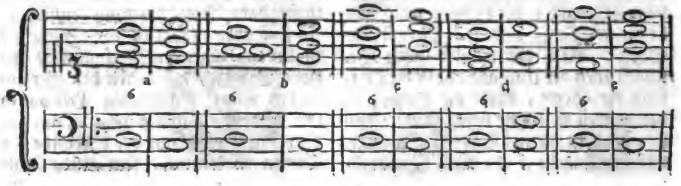
Er entsteht aus der ersten Verwechslung des Dreyklanges, nämlich wenn die Terz desselben zum Grundton genommen wird; die Quinte wird alsdenn zur Terz, und die Octave zur Sexte: Von diesen wird nach Beschaffenheit der Umstände bald die Terz, bald die Sexte, bald die Octave in der vierten Stimme verdoppelt. Man sehe die dem Artikel **Dreyklang** angehängte Tabelle, wo diese Verdoppelungen bey dem Sextenaccord unter den Buchstaben h, i, k, ausgesetzt sind. Diese Verwechslung oder Umkehrung des Dreyklanges hat allemal eine Verminderung, oder Schwächung des vollkommenen Consonirens zum Grund, wird also vornehmlich da gebraucht, wo man die Octav, oder die Quinte in der Hauptstimme mitten im Zusammenhang nöthig hat. Da benimmt man diesen vollkommenen Consonanzen durch Verwechslung des Baßtones ihre befriedigende Kraft, hebt den Ruhepunkt, den sie verursachen würde, auf, und bringt folglich mehr Zusammenhang in die Melodie.

Im vierstimmigen Satz kommt es hauptsächlich darauf an, welches Intervall bey diesem Accord am schicklichsten verdoppelt werde, damit nicht verbotene oder unmelodische Fortschreitungen entstehen. Um hierin nicht zu fehlen, darf man nur darauf merken, daß kein Leitton *) verdoppelt werden müsse; folglich kann weder bey dem Sextenaccord, der aus dem Dreyklang der Dominante entsteht, noch überhaupt bey dem Sextenaccord, wo der Baßton einen halben Ton über sich in den Dreyklang steigt, die Octave verdoppelt werden, weil der Baßton als ein Leitton, nämlich als das Semitonium von dem folgenden Ton anzusehen ist. So kann auch keine Sexte oder Terz, die ein Leitton eines folgenden Tones ist, oder durch ein zufälliges Versetzungszeichen dazu gemacht worden, verdoppelt werden. In allen benannten Fällen würden entweder Octaven, oder sonst eine unsingbare Fortschreitung entstehen. Es sind aber so wol in der Dur, als in der aufsteigenden Molltonleiter nur zwey Stufen, auf denen der Sextenaccord einen natürlichen Leitton in sich begreift, nämlich wenn er auf der Septime, oder auf der Secunde der Tonica vorkommt. Im ersten Falle liegt der Leitton im Basse, im andern ist die Sexte dieser Leitton. Von diesem letzten Sextenaccord wird aber hernach noch besonders gesprochen werden. Alle übrigen Sextenaccorde auf den andern Stufen der Tonleiter sind ohne Leittöne, und vertragen daher jede Verdoppelung, wovon doch diejenige die beste ist, die in der Fortschreitung gegen die übrigen Stimmen nichts fehlerhaftes enthält, und am natürlichsten den Gesang befördert. Doch verdoppelt man bey keinem Sextenaccord ohne Noth die Octave in der Oberstimme, weil diese Verdoppelung in den äußersten Stimmen auch bey der vollesten Harmonie leer klingt.

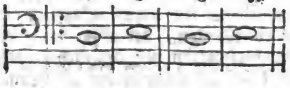
Es kommt noch ein Accord vor, den unerfahrne für diesen Sextenaccord halten könnten, der aber ganz von ihm verschieden ist: nämlich, wenn bey dem Terzquartaccord die Quarte

*) S. Leitton.

weggelaſſen wird, welches fürnehmlich geſchieht, wenn die Quarte nicht vorhergelegen hat, ſo bleibt ein Sextenaccord, den die Franzoſen l'accord de petité-Sixte nennen, übrig. *) Weil dieſer nicht aus dem Dreyklang, ſondern aus dem Septimenaccord entſteht, wenn nämlich die Quinte deſſelben zum Baßton genommen wird, ſo muß man ihn von dem eigentlichen Sextenaccord wol unterſcheiden. Er kömmt nur auf der zweyten Stufe der Tonica vor, und beſteht allezeit aus der kleinern Terz und großen Sexte, die gegen einander den Triton, oder die falſche Quinte ausmachen, der aufgelöſet werden muß. Daher ſind ſowol Terz als Sexte bey dieſem Accord Intervalle, die nicht verdoppelt werden ſollten; die Terz, weil ſie die Septime vom Fundamentalton, und die Sexte, weil ſie das Subſemitonium modi iſt: Demohngeachtet wird die Terz oft verdoppelt, ja ſtatt natürlicher Weiſe unter ſich zu gehen, tritt ſie bey mittelmäßigen Harmoniſten, auch wenn ſie nicht verdoppelt iſt, faſt allezeit über ſich, wie bey a. In folgendem Beyſpiel iſt daher die Behandlung dieſes Accordes bey d und e der bey a, b und c vorzuziehen.



Weil der eigentliche Sextenaccord, der die erſte Verwechslung des verminderten Dreyklanges iſt, gerade ſo wie der beſchriebene ausſieht und dieſelben Intervalle zu haben ſcheinet; ſo iſt nöthig, daß man auch dieſe beyde wol unterſcheide, welches leicht iſt, wenn man nur auf die Fortſchreitung der Harmonie Acht hat. Dieſer gehört in den Durton der Unterſecunde ſeines Baßtones, und führt zu dem Dreyklang der Tonica oder deſſen erſten Verwechslung; jener hingegen gehört in den Mollton der Unterquarte des Baßtones, und führt zu dem Dreyklang der Dominante. Z. B.



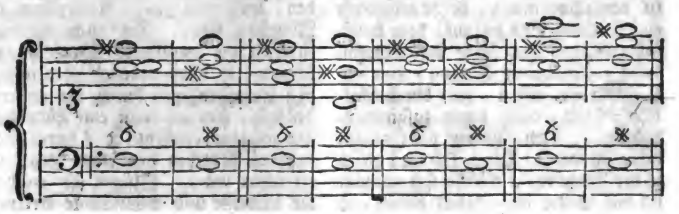
*) Man ſehe die hernach ſtehende Beyſpiele in Noten.

Bey dem erſten findet die Verdoppelung der Sexte gar nicht ſtatt; bey dem zweyten kann ſo wol Terz als Sexte und Octave verdoppelt werden.

Zu dem uneigentlichen Sextenaccord kann auch der übermäßige gerechnet werden, weil er ebenfalls aus der dritten Verwechslung des Septimenaccords entſteht, und derſelben Behandlung fähig iſt. Er kömmt nur auf der ſechsten Stufe der Molltonart nämlich auf der kleinen Sexte vor, und führt, indem die übermäßige Sexte einen halben Ton über ſich, und der Baßton einen halben Ton unter ſich geht, zu dem Accord der Dominante. *) Die Sexte als ein vorzüglicher Leitton in dieſem Accord kann daher nicht verdoppelt werden; ſondern nur die Terz, oder die Octave; doch muß die verdoppelte Octave nicht

*) S. den vorhergehenden Artikel.

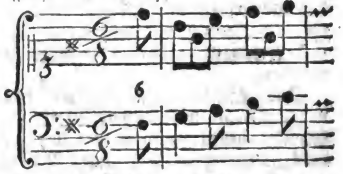
nicht über, sondern unter der Sexte liegen, wegen des harten Verhältnisses der verminderten Terz. Man schlägt aber oft, statt der Verdoppelung, die Quarte, weil sie im Grunde zu diesem Accord gehört, dazu an. Daher sind alle folgende Behandlungen dieses Accords in ihrer Art gut.



Bey der ersten und letzten Behandlung dieses Beyspiels ist eben das zu erinnern, was wir von der Verdoppelung der Terz bey dem uneigentlichen Sextenaccord gesagt haben. Die Gewohnheit hat diese Verdoppelung nicht allein erträglich, sondern fast angenehm gemacht. Und in der That, da man bey diesen Accorden den Fundamentalton vermißt, so wird auch das dunkele Gefühl der Septime, die hier zur consonirenden Terz wird, durch den angenehmen Wolklang derselben ganz ausgelöscht, und wir vertragen ihre Verdoppelung gerne, wenn nur eine davon unter sich geht.

Der uneigentliche und der übermäßige Sextenaccord schiken sich vorzüglich zu den Fragcadenzen; *) von der Absicht des eigentlichen, haben wir oben gesprochen. Wir haben aber hier noch eine wichtige Anmerkung darüber zu machen. Nämlich, so vielfältig sein Gebrauch in allen Arten der Musik ist, so behutsam muß man doch mit ihm bey Duetten, die von einem Baß begleitet werden, und überhaupt bey zwey hervorstechenden gleichen Begleitungsinstrumenten als Flöten, Hoboen u. d. gl. verfahren. Denn wenn die Sexte in der ersten, die Terz aber in der zweyten Stimme liegt, so machen beyde Stimmen gegen einander eine Quarte, die, in zwey hervorstechenden Stimmen oder Instrumenten, zumal wenn sie frey angegeben wird, von der unangenehmsten Würkung ist, geschwinde, wenn deren mehrere auf einander folgen. *)

Man kann mit dem Sextenaccord, der aus dem Dreyklang der Dominante entsteht, ein Stük im Auftakt anfangen. Z. B.



aber kein Stük kann mit dem Sextenaccord beschließen, weil man nach ihm allezeit noch etwas folgendes erwartet.

Singen.

Das Singen, von dessen Ursprung wir bereits anderswo gesprochen haben, **) hat ohne Zweifel die Erfindung und allmählige Vervollkommnung so wol der Dichtkunst, als der Musik veranlasset. Anfänglich hatten

Tt 4

*) S. Recitativ.

**) S. Gesang.

ten dieſe beyden Künſte keinen andern Zwek, als das Singen, wozu der Menſch in gewiſſen Umſtänden durch ſeine Empfindung eingeladen wird, zu vervollkommnen; beyde arbeiteten eine Zeitlang blos darauf, dem kunſtloſen nur aus der Fülle der Empfindung entſtandenen Geſang, eine gute Form zu geben, jene durch ſchikliche Worte, dieſe durch zuſammenhangende, dem Ausdruk der Empfindung ſchildernde Töne. Ob nun gleich in der Folge beyde Künſte ſich allmählig viel weiter ausgedehnt haben, ſo iſt doch noch itzt das Singen der Hauptgegenſtand der Muſik und einer der wichtigſten Gegenſtände der Dichtkunſt. *) Es ſcheinet zwar, daß viele die ſogenannte Vocalmuſik nur als einen Nebenzweyg dieſer Kunſt anſehen, und man arbeitet an viel Orten zehenmal mehr für die Inſtrumentalmuſik, als für das Singen. Dieſes beweiſt aber nichts anders, als daß hier, wie in andern Dingen, das Vorurtheil die Menſchen verleitet, die Bahn der Natur zu verlaſſen und Nebenſachen zur Hauptſache zu machen.

Das Singen iſt unſtreitig das wichtigſte und weſentlichſte Werk der Muſik, gegen welches alles übrige, was ſie hervorbringt, eine Nebenſache iſt. Gewiß iſt die Gabe zu ſingen, ein wohlthätiges Geſchenk der Natur, das vorzüglich verdiente, durch Genie bearbeitet und zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Es dienet, die vergnügteſten Empfindungen zu unterhalten und zu verſtärken, Mühe und Arbeit zu erleichtern, und überhaupt jede Empfindung des Herzens auf die kräftigſte und nachdrüklichſte Weiſe zu äußern. Auch blos der leichtere Geſang, der zum geſellſchaftlichen Vergnügen ertönet, hat ſehr ſchätzbare Würkung; weil dadurch jedes geſellſchaftliche Gefühl auf die angenehmſte Weiſe unterhalten wird. Worte, die für ſich nur einen ſchwachen Eindruk machen würden, können, wenn ſie geſungen werden, zur Sprache des Herzens werden, und eine ganze Verſamlung in Rührung ſetzen. Da auch mehrere zugleich die nämlichen Worte ſingen können, ſo wird dadurch jeder in ſeinen Empfindungen durch die andern beſtärkt, woraus denn eine Fülle des Vergnügens entſteht, das durch kein anderes Mittel in demſelben Grad zu erreichen wäre. Singen iſt endlich die leichteſte und würkſamſte Arzeney gegen alle Bitterkeiten des Lebens. Eine betrübte Perſon kann durch eine ſanfte Singſtimme völlig wieder aufgerichtet werden.

Daß das Singen eine weit größere Kraft habe, uns zu rühren, als jede andere Veranſtaltung der ſchönen Künſte, iſt unſtreitig. Die ganze Kunſt der Muſik iſt eine Nachahmung der Singkunſt, denn dieſe hat zuerſt Anleitung gegeben, Inſtrumente zu erfinden, auf denen man die Töne der Stimme nachzuahmen ſuchte. Hat man es nun auf den Inſtrumenten ſo weit gebracht, daß man durch dieſe bloßen Töne ſo viel Leidenſchaftliches ausdrüken kann, wie vielmehr muß nicht durch das Singen ausgedrükt werden können, da es noch die Worte zu Hülfe nimmt, und den Gegenſtand nennt, der die leidenſchaftlichen Töne verurſachet? Ob nun gleich jeder Menſch ſingen kann, ſo ſingt doch einer vor dem andern beſſer, nachdem die Stimme des einen vor dem andern an Annehmlichkeit und Leichtigkeit einen Vorzug hat, und nachdem ſie mehr geübt iſt, und der Sänger einen beſſern Vortrag hat. Daher iſt aus dem Singen eine weitläuftige Kunſt geworden, die die Regeln eines guten Vortrages an die Hand giebt. Denn da das Hülfsmittel der Sprache die Gegenſtände der Empfindung ſchildern kann, welches die Inſtrumente allein nicht thun können,

*) S. Lied.

können, so ist das Singen mit der Musik nicht allein verbunden worden, sondern hat dadurch die Veranlassung zu Erfindung von Kunstformen, wo das Singen die Hauptsache ist, gegeben, welche zum Unterschied der Instrumentalmusik die Vocalmusik genennt wird. Daher ein Sänger sowol als ein Instrumentist dieselben Zeichen der Musik lernen, und sich in denselben Regeln eines guten Vortrags üben muß; doch muß dieses nicht so weit gehen, daß er sich nach den Instrumenten bilde, sondern diese müssen sich vielmehr nach seiner Stimme bilden. Das vornehmste, wonach ein Sänger streben muß, ist ein guter Geschmak; diesen muß er sich gleich anfangs durch Anhörung guter Singstüken eigen zu machen suchen. Hat er erst einen guten Geschmak, denn kann er zu seiner Uebung sich allerhand Schwierigkeiten aus Instrumentalstüken geläufig machen, damit er eine Fertigkeit erhalte, alles ohne Zwang vorzutragen; aber auch nur zu diesem einzigen Endzwek; denn aus diesen Schwierigkeiten sein Hauptgeschäfte machen, und damit nur Bewunderung erregen wollen, heißt die Stimme zu einem sehr unvollkommenen Instrument erniedrigen, und den Hauptvorzug, den sie vor allen Instrumenten hat, auf das Herz zu würken, gänzlich aus den Augen setzen. Jede Schwierigkeit, sie sey noch so groß, kann auf diesem oder jenem Instrument nachgemacht und besser nachgemacht werden; aber mit Ausdruk gesungene Worte kann kein Instrument nachspielen. Hier bleiben für den Sänger Schwierigkeiten von einer andern Art übrig, wozu die bloße Fertigkeit der Stimme allein noch lange nicht genug ist; Schwierigkeiten, die so vielfältig sind, als es der Ausdruk ist. Jeder Ausdruk erfodert seinen eigenen Ton der Stimme, und überhaupt seinen besondern Vortrag. So verlangen zornige Worte einen trotzigen Ton, und einen abgestoßenen, ohne alle Manieren nachdrüklichen Vortrag; zärtliche Worte hingegen einen sanften, einschmeichelnden Ton, und nach dem Grade der Zärtlichkeit, einen ziehenden und manierlichen Vortrag. Ein klagender unsicherer Ton, der zwischen dem Reinen und Unreinen schwebt, bringt bey rührenden Worten in die Seele, und ist den Sängern, die bloße Fertigkeit der Kehle besitzen, selten oder gar nicht gegeben. So kann ein ausdrukvoller Ton der Stimme einem Gesang, der in dem Munde eines andern Sängers von wenigem Ausdruk seyn würde, das höchste Leben geben, obgleich beyde denselben Gesang vortragen würden. Der Sänger befleißige sich auf leicht zu fassende und der Stimme angemessene Manieren; denn der gute Geschmak verlangt Zierrathen; er suche vornehmlich die verschiedenen Arten der Triller rund und deutlich zu machen, und sie mit Geschmak und Ueberlegung in der Melodie anzubringen; kleine Auszierungen der Melodie gehören auch hieher, in so fern sie von der Art sind, daß der Tonsetzer sie nicht hingeschrieben und sie der Willkühr des Sängers überlassen hat; doch hüte er sich, überall mit Manieren zu prangen, und darüber den Ausdruk des Ganzen zu vergessen; denn dadurch wird sein Vortrag jedem Zuhörer von Geschmak unausstehlich. Er mache es, wie der gute Baumeister, der die Menge und die Art der Zierrathen nach dem Charakter des Ganzen anbringt, nämlich so, daß das Ganze dadurch nicht verstellt, sondern dadurch nur reizender wird. Eine Ariette von leichtem und fröhlichen Inhalt verträgt viele Manieren, ein pathetisches Singstük hingegen fast gar keine, u. s. f. Der manierliche Vortrag der Sänger hat in der Musik den ersten Grund zum verdorbenen Geschmak gelegt, so

wie in der Gelehrsamkeit die manierliche Schreibart. Veränderungen der Melodie, nämlich wo ganze Sätze anders gesungen werden, als sie vorgeschrieben sind, können nur alsdenn gut seyn, wenn der Sänger dadurch das Fehlerhafte des Ausdruks in der Melodie ersetzt, und es folglich besser versteht, als der Tonsetzer. Da dieser Fall selten ist, zu geschweigen, daß der Sänger bey solchen Ausziehrungen die Harmonie in seiner Gewalt haben, und selbst ein Tonsezer seyn muß, so kann es nicht fehlen, daß solche Variationen ofte von dem übelsten Erfolg sind, und etwas ganz anders sagen, als der Tonsetzer gewollt hat. Diese Sucht zu variiren ist den Operncomponisten zu statten gekommen, und hat die Passagen eingeführt, wo über bekannte Transpositionsharmonien eine nichtsbedeutende Folge von Tönen gelegt ist, die der Sänger nach Lust variren, und dadurch eine noch weniger bedeutende Geschiklichkeit zeigen kann, da es in der That eine leichte Sache ist, über eine bekannte Folge von Harmonien gleichgültige blos das Ohr ergözende Variationen in Menge zu machen. Dieser bunte und schekigte Geschmak hat heut zu Tage in Italien, wo die Singkunst zu Hause gehöret, so überhand genommen, daß zu befürchten ist, die Singkunst sowol, als auch die Instrumentalmusik, die jener Schritt vor Schritt folget, werden auch bey uns bald in eine völlige Tändley ausarten, wenn man nicht aufhören wird, die Castraten für die ersten Richter des wahren und guten Geschmaks zu erkennen, und ihren Modenkram für ächte Schönheiten der Kunst zu halten.

Man muß sich wundern, daß in den Büchern, die zur Singkunst Anleitung geben, wenig oder gar nichts sich auf den Ausdruk beziehendes gelehret wird, da dieses doch hauptsächlich dasjenige ist, wodurch die Stimme sich vor allen Instrumenten am meisten auszeichnen kann. Man lernt dem Sänger blos die Noten, Manieren und Passagen ꝛc. Tosi hat hin und wieder in seiner Anleitung zur Singkunst nüzliche Anmerkungen über den Vortrag, wenn er Ausdruk haben soll, gemacht, und jeder Sänger sollte sie auswendig wissen. Daß der Sänger nicht mitten in einem Wort Athem holen, und daß er die Worte deutlich aussprechen müsse, versteht sich zwar von selbst, dennoch wird häufig hiewider gefehlet. Dieses ist nirgends so unangenehm, als in Recitativen, wo, wenn man die Worte nicht versteht, man aus der ganzen Musik nichts machen kann. Da das Recitativ blos für die Singstimme gemacht ist, und auf keinem Instrument gespielet werden kann, so ist der Vortrag desselben eine Hauptsache für den Sänger. Er muß die Gemüthsbewegung und den eignen Ton eines jeden Affekts genau kennen, und singend sprechen; jede Abänderung der Leidenschaft bis auf die feinsten Schattirungen in den Worten bemerken, und seinen Vortrag darnach einrichten; er muß die nachdrüklichsten Worte und die nachdrüklichste Sylbe solcher Worte genau kennen, und darauf den Nachdruk legen, aber über andere, die von keiner großen Bedeutung sind, wegeilen; jedes Comma, und die übrigen Abtheilungen der Rede muß er durch schikliche Senkung der Stimme weniger oder mehr fühlbar machen. Dieses gehört zur Deutlichkeit des Vortrags, aber es muß immer in einer Sprache geschehen, die der leidenschaftlichen Person, die er vorstellt, angemessen ist. Stärke und Schwäche, geschwindere und langsamere Bewegung, Takt und Pausen, alles hängt hier blos von dem Sänger ab, der, wenn er sich nicht völlig in die Leidenschaft versetzt, die die Worte ausdrüken, statt einer rührenden Sprache,

Sprache, der kein Mensch widerstehen kann, eine Misgeburt zur Welt bringt, und seine Zuhörern Ekel und Langeweile macht. Jede Arie kann auch von einem mittelmäßigen Sänger gut vorgetragen werden; aber das Recitativ ist nur das Werk eines vollkommenen Sängers, der jede Leidenschaft kennt, und jeden Ton derselben in seiner Gewalt hat.

Es ist nicht zu läugnen, daß eine schöne Stimme viel wieder gut macht, was am Vortrag fehlet. Dem kunstgelehrten Sänger gilt diese Entschuldigung nichts; aber dem Liebhaber und fürnehmlich dem Frauenzimmer, denen die Natur vorzüglich vor den Männern eine schöne und dauernde Stimme gegeben hat, sollte diese Wahrheit eine Anreizung seyn, sich im Singen zu üben, und ihrem Geschlechte dadurch eine der größten Zierden zu geben. Die einsamen und stillen Verrichtungen, die das Frauenzimmer hat, sind ihnen zum Singen so bequem, daß man glauben sollte, der Schöpfer hätte ihnen darum eine so schöne Stimme gegeben, weil sie die Bequemlichkeit haben, sie zu üben und zu nutzen. Wie angenehm kann sich ein Frauenzimmer einer ganzen Gesellschaft durch ein einziges Lied machen, das sie mit Anstand und einer mäßigen Geschicklichkeit singt? Wie leicht vergißt man beym schönen Gesang, daß die Sängerin nicht schön ist, und wie leicht kann sie dadurch sich eine ganze Gesellschaft unterwürfig machen? Ein Lied von der Tugend, von den Glükseligkeiten des häuslichen Lebens, von der Freude, die aus reinen Quellen entspringt, u. d. al. aus dem Munde eines tugendhaften Frauenzimmers würde auf manchen Menschen mehr würken, als die gutgemeintesten Warnungen, Vermahnungen und Lehren.

Das Singen hat auch noch den Nutzen, daß man die Worte, die man singt, weit eher behält, als die man blos ließt; denn durch das Singen dringen die Worte desto tiefer ins Herz: daher die Alten alle ihre Lehren und Tugendsprüche in Verse brachten, und sie sangen. Ueberhaupt war bey den Alten das Singen in großem Ansehen; ihre größten Festtäge wurden mit Singen zugebracht.

Singend.

(Musik.)

Es ist für den Tonsetzer eine Hauptregel, sowol in der Vocal- als Instrumentalmusik cantabel, das ist, singend zu setzen. Diese Regel schließt sowol die einzeln Fortschreitungen jeder Stimme, als überhaupt die Melodie eines ganzen Stüks ein, die, je cantabler sie ist, je mehr dem leidenschaftlichen Gesang der Menschenstimme nahe kommt. Will der Tonsetzer hierin glüklich seyn, so muß er vor allen Dingen selbst singen können: Hasse und Graun haben darum so singend setzen können, weil sie selbst große Sänger waren. Hat die Natur ihm eine reine Stimme versagt, so muß er wenigstens, alles was ihm vorkömmt, in Gedanken singen können, daneben keine Gelegenheit aus der Acht lassen, gute Sänger zu hören, und auf ihren Vortrag zu merken; er muß die Ausarbeitungen solcher Meister, die das Singende in ihrer Gewalt haben, vorzüglich durchstudiren, und sich in bloßen Melodien ohne alle Begleitung üben, bis er anfängt, singend zu denken, und zu schreiben. Ohne dieses wird er harmonisch richtig, aber niemals singend zu setzen, im Stande seyn. Das Singende ist die Grundlage, wodurch die Melodie zu einer Sprache, und allen Menschen faßlich wird. Fehlt einem Tonstük diese Eigenschaft, so werden wir es bald müde, weil ihm das Wesentlichste fehlt, wodurch es unsere Aufmerksamkeit fesseln sollte.

Man

Man pflegt über Stüke, die etwas Arienmäßiges und eine mäßige Bewegung haben, noch cantabile zu setzen, um anzudeuten, daß man sie besonders singend vortragen soll. Ein solcher Vortrag geschieht in einer mäßigen Stärke; die Noten werden mehr geschliffen, als abgestoßen, und man enthält sich aller solcher Manieren und Arten des Vortrags, die der Singestimme nicht angemessen sind.

Singstimme.

(Musik.)

So benennt man in der Vocalmusik diejenige, oder diejenigen Stimmen, *) die gesungen werden. Durch die Singstimme wider die Instrumental- von der Vocalmusik unterschieden.

Die menschliche Stimme hat vor allen Instrumenten in Ansehung ihres wahrhaftig leidenschaftlichen Tones, der so mannichfaltig ist, als es mannichfaltige Leidenschaften giebt; und fürnehmlich wegen der Bequemlichkeit mit dem Gesang zugleich Worte zu verbinden, die den Gegenstand der Leidenschaft schildern, einen so grossen Vorzug, daß die Singstimme in allen Tonstüken, wo sie vorkömmt, mit Recht die Hauptstimme ist, der die Instrumente nur zur Begleitung dienen. Wer daher eine vollkommen gute Singstimme setzen kann, kann das Vornehmste in der Musik. So leicht dieses aber zu seyn scheinet, wenn man eine Graunische Singstimme ansieht, so viel Schulen müssen doch vorher durchgegangen werden, ehe man die Kunst so in seiner Gewalt hat, daß man den Zwang der Worte nicht mehr fühlet, und sie in einem fließenden leichten Gesang auszudrüken im Stand ist, der dieselbe rhythmische Abtheilung, und denselben Ton und Charakter habe, die in den Worten liegen. Wer nicht selbst singen kann, und von Natur einen fließenden schönen Gesang und feines Gefühl hat, ob er gleich Concerte, Fugen und Contrapunkte zu machen im Stande seyn würde, der ist zur Singcomposition untüchtig. Seine Singstimme wird eher das Ansehen eines Solfeggio zur Uebung, als eines leidenschaftlichen Gesanges haben, und seine Melodie entweder steif oder gemein seyn. Zur Singstimme taugt nur fließender, ausdrukvoller, mit den Worten übereinstimmender Gesang; dies aber ist nicht Jedermanns Sache. Wer darin glüklich seyn will, muß außer den Künsten des Satzes das Singen selbst wie Graun und Hasse völlig in seiner Gewalt haben. Außer dem aber wird eine gute Kenntniß der Sprache, der Prosodie und der metrischen Einrichtung des Textes erfodert. Denn es ist ungemein anstößig, wenn auch nur hier und da in einzeln Stellen die metrische und rhythmische Beschaffenheit des Gesanges der, die im Texte liegt, widerspricht. Im folgenden Artikel wird dieses ausführlicher gezeiget.

*) S. Stimme.

Singstük.

Diesen Namen giebt man allen Tonstüken, worin eine oder mehrere Singstimmen vorkommen, sie mögen von Instrumenten begleitet seyn, oder nicht. Die Singstimme ist in diesen Stüken die Hauptstimme, auf welche der Tonsetzer sein ganzes Augenmerk richten muß. Aber nicht jedem ist es gegeben, in Singstüken glüklich zu seyn; am wenigsten denen, die selbst nicht singen können, noch das Singende in ihrer Gewalt haben. Denn hier kömmt es nicht blos auf harmonische Kenntnisse und auf den reinen Satz allein an, nicht blos auf Erfindung und richtige Anordnung mancher Sätze, damit sie ein wolklingendes Ganzes ausmachen, nicht

Digitized by Google

auf künstlich angebrachte Contrapunkte, sondern auf einen mit Kunst und Geschmak gesetzten fließenden Gesang: Alles, wodurch ein Instrumentalcomponist sich hervorthun kann, ist einem Singcomponisten, der uns rühren soll, noch nicht hinlänglich. Er muß überdem ein vorzüglich empfindsames Herz haben; das allen leidenschaftlichen Eindrüken offen stehe; er muß ein Beobachter der menschlichen Leidenschaften seyn, in so fern jede sich durch ihren eigenen Ton und durch die Gemüthsbewegungen, die sie hervorbringt, äußert; er muß im Stande seyn, diesen Ton und jede Gemüthsbewegung in den Worten, über welche er setzen soll, genau zu entdeken, und so deutlich in dem Gesang auszudrüken, daß seine Melodie zu einer leidenschaftlichen Sprache werde, in welcher kein Satz, keine Fortschreitung, kein Ton befindlich, der nicht, wie von der Leidenschaft erzeugt, da stehe, die überdem ein regelmäßiges Ganzes sey, dem die Worte nicht den geringsten Zwang anthun; er muß auch noch ein vollkommener Deklamator seyn, und Hauptworte von Nebenworten, Hauptsätze von Nebensätzen mit ihren Unterarten schon in der Aussprache zu unterscheiden wissen. So viel wird von einem Instrumentalcomponisten, der auch ergözen kann, wenn er in seinen Stüken blos einer schwärmerischen Phantasie folgt, nicht gefodert. Es ist ungleich schwerer, für das Herz, als bloß für die Einbildung zu arbeiten. Diese fängt bey der geringsten Veranlassung, bey ein paar auf einanderfolgenden Accorden, Feuer; jenes will gerührt seyn. Dem Singcomponisten werden zwey Hülfsmittel an die Hand gegeben, die ihn, sich des Herzens seiner Zuhörer zu bemächtigen, mächtiglich unterstützen. Diese sind: die Worte, und die menschliche Stimme. Jedes für sich vermag oft schon viel über das menschliche Herz; thut nun noch der Tonsezer das Seinige, so wird ihm Niemand ungerührt zuhören: kein Herz wird den Eindrüken widerstehen können, die der Zusammenfluß der Worte, des Gesanges, der menschlichen Stimme, und der harmonischen Begleitung macht.

Wie es scheinet, werden zu einem vollkommenen Singstük, es sey welcher Art es wolle, folgende Stüke erfodert.

1) Es muß ohne Rüksicht auf den Ausdruk einen Charakter in der Schreibart haben, der den Worten angemessen ist. Ernsthaft im Kirchenstyl, glänzend im Kammerstyl, und affektvoll im Theaterstyl.

2) Die Singstimme oder Singstimmen müssen den Hauptgesang führen, in denen sich die vorzustellende Leidenschaft vorzüglich schildert. Wird dieser Gesang von Instrumenten begleitet, so muß er niemals durch diese verdunkelt werden, sondern sie müssen ihm nur zur Unterstützung dienen. *)

3) Unter den beglejtenden Instrumenten sowol als in der Art der Begleitung, muß nach dem Ton der vorzustellenden Leidenschaft eine geschikte Auswahl getroffen werden.

4) Taktart, Bewegung und Rhythmus müssen mit der Gemüthsbewegung, die die Leidenschaft erzeugt, übereinstimmen. Es versteht sich, daß die Worte auch danach eingerichtet seyn müssen.

5) Die Melodie über den Worten muß sich in Ansehung der höhern und tiefern Töne, der steigenden oder sinkenden Fortschreitung, der Einschnitte und Abschnitte, genau nach diesen richten, und einfach seyn, damit die Worte nicht zerrissen werden.

6) Die gewöhnliche Ausdähnung der menschlichen Stimme muß in den Singstimmen nicht überschritten werden,

*) S. Ripienstimmen.

den, es sey denn, daß man für Stimmen schreibe, die über die gewöhnliche Ausdähnung hinausgehen.

7) Daneben muß ein Singstük nach Beschaffenheit des Ausdruks voll von sanfter oder frappanter Modulationen, Abwechslungen des Einförmigen mit dem Mannichfaltigen, immer unterhaltend, singend, aber nicht gemein, mit Kunst gewürzt, harmonisch richtig, und ohngeachtet des Zwanges der Worte, ein vollkommenes und regelmäßiges Ganze seyn

Was zum Ausdruk der Singstüke gehöre, davon ist schon an einem andern Ort gesprochen worden. *)

Man theilet die Singstüke in solche ein, worin nur blos eine Singstimme den Hauptgesang führet; dergleichen sind Lieder, die oft auch ohne alle Instrumentalbegleitung sind, die Arien und Recitative; und in solche, wo mehrere Stimmen zusammen singen, die wiederum in solche abgetheilt werden können, wo die Stimmen gegen einander concertiren, als Duette, Terzette u. d. gl. und in solche, wo die erste Singestimme den Hauptgesang hat, und von den übrigen begleitet wird, dergleichen sind Chorale, einige Motetten und Chöre. Von der Einrichtung dieser besondern Arten der Singstüke aber ist in ihren Artikeln gesprochen worden.

Sinnbild.

(Zeichnende Künste.)

Ist ein sichtbares Bild, das außer der unmittelbaren Vorstellung, die es erweket, noch eine andre allgemeine Bedeutung hat. Nämlich in den zeichnenden Künsten vertritt das Sinnbild die Stelle der Allegorie, des Gleichnisses, des Beyspiels, der Vergleichung oder der Metapher in der Rede; und drükt etwas allgemeines durch das Besondere aus. Viel Sinnbilder sind allegorisch; aber sie sind es nicht nothwendig, und deswegen muß das Sinnbild überhaupt nicht mit dem allegorischen Bilde verwechselt werden.

Man kann demnach jedes Gemählde, oder überhaupt jedes Werk der zeichnenden Künste, in so fern es dienet, etwas allgemeines anzudeuten, ein Sinnbild nennen. Das Bild der Pallas, das ursprünglich eine vermeynte Gottheit vorstellte, ist nun ein Sinnbild der Weisheit. Die Abbildung eines Marcus Curtius, der sich in einen entstandenen Schlund der Erde stürzt, konnte ehedem die Vorstellung einer besonderen, wahrhaften, oder vorgegebenen Geschichte seyn; itzt wäre sie das Sinnbild eines für die Errettung seiner Mitbürger sich selbst aufopfernden Patrioten. Da wäre sie ein Beyspiel.

Also dienen überhaupt die Sinnbilder dazu, daß sie die zeichnenden Künste in gewissen Fällen zu einer Sprache machen, die allgemeine Begriffe ausdrükt, ob sie gleich ihrer Natur nach nur Begriffe von einzeln, oder individuellen Dingen erweken können. Aus dem, was wir im Artikel Allegorie gesagt haben, erhellet hinlänglich, wie die eigentliche Allegorie von dem Sinnbild unterschieden ist, und warum jede Allegorie ein Sinnbild, aber nicht jedes Sinnbild eine Allegorie ist. Achilles als das Bild eines kühnen und hitzigen Helden, Pylades, als das Bild eines getreuen Freundes u. d. gl. sind keine Allegorien, aber Sinnbilder.

Sie werden also überall gebraucht, wo die zeichnenden Künste allgemeine Vorstellungen erweken sollen. Die Alten haben sie auf ihren Münzen, geschnittenen Steinen, auf ihren Gefäßen und Geräthschaften an Gebäuden vielfältig angebracht. Es ist allerdings eine löbliche Bemühung, die zeichnenden und bildenden Künste dazu anzuwenden, daß Dinge, die wir zu unsrer Nothdurft täglich brauchen, wie

*) S. Ausdruk S. 148. und Melodie.

wie das Geld, die mancherley Geräthschaften, und unsre Wohnungen, etwas an sich tragen, das nützliche allgemeine Begriffe täglich in uns erneuere. Hätten die Griechen Taschenuhren gehabt, wie wir, so würden sie dieselben unfehlbar nicht blos wie jetzt geschieht, mit unbedeutenden Zierrathen, sondern mit allerhand Sinnbildern verschönert haben. *) Hieraus erkennet man also die Natur und den Gebrauch der Sinnbilder.

Es ist also in den zeichnenden Künsten eine wichtige Frage, wie man Sinnbilder erfinde, und wie eine besondere Sache zum Sinnbild könne gemacht werden? Dieses ist eigentlich das, was die sogenannte Iconologie lehren sollte. Die Erfindung der Allegorie in zeichnenden Künsten, wovon wir an seinem Orte gesprochen haben, ist nur ein Theil davon. Das, was wir in verschiedenen andern Artikeln über das Bild, das Gleichniß, das Beyspiel, und die Vergleichung überhaupt angemerkt haben, müßte für die Iconologie besonders auf die zeichnenden Künste angewendet werden. **)

Es kommt hier auf zwey Hauptsachen an, nämlich auf die genaue, aber dabey sinnreiche, oder reizende Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild, und auf das Mittel das Allgemeine in dem Besondern merkbar zu machen. Es ist nicht genug, daß man einsehe, der zwischen der Wollust und der Tugend stehende Herkules, könne, als ein vollkommen ähnliches Bild eines edlen und tugendhaften Jünglings, der einen rühmlichen Entschluß wegen der Wahl seiner Lebensart faßt, gebraucht werden. Man muß auch gewiß seyn, daß der, welcher das Sinnbild sieht, es verstehe.

Ueber die Aehnlichkeit haben wir bereits hinlänglich gesprochen; *) die allgemeine Bedeutung verständlich zu machen, ist eine Sache von großer Schwierigkeit. Wo man sich der Schrift bedienen kann, wie auf Münzen, Kupferstichen und bey andern Werken, da fallen die meisten Schwierigkeiten weg; weil oft ein einziges Wort hinlänglich ist, die Deutung anzuzeigen. **) Wo dieses sich nicht schiket, da hat die Sache große Schwierigkeit. Die Allegorie, wenn sie glüklich genug erfunden ist, leitet natürlicher Weise auf die Bedeutung. Doch muß der Ort, wo sie angebracht wird, oder andere Nebenumstände dazu behülflich seyn. Ein Gemählde, darauf nichts, als eine Rose vorgestellt wird, kann Niemand auf die Gedanken bringen, daß es eine allgemeine Deutung haben soll. Aber ein Kind, das neben einem Rosenstrauch stünde und weinete, dabey eine Mutter, die dem Kind etwas ernstliches sagte, würde die Vorstellung sogleich zum Sinnbild machen. Die Deutung desselben Bildes aber kann verschieden seyn. Es kann dienen, die Lehre zu sagen; man soll nicht ohne Vorsicht nach jedem scheinbaren Guten greifen; es kann aber auch den Sinn des französischen Sprüchworts: nulle rose sans épine, ausdrüken. Für jenen Fall schikte sich das weinende Kind, mit der warnenden Mutter, um die Bedeutung zu bestimmen; für diesen aber, müßte man schon einen Jüngling, und einen lehrenden Philosophen dazu mahlen; weil das Kind die wichtigere Lehre noch nicht fassen kann.

Ich muß mich, da die allgemeinen Grundsätze, zu verständlicher Deutung der Bilder, noch fehlen, mit Beyspielen behelfen, um nur überhaupt begreiflich zu machen, wie die

Sache

*) S. Künste S. 69 f. u. 76 f.

**) S. Aehnlichkeit; Bild; Beyspiel; Gleichniß; Vergleichung.

*) S. Aehnlichkeit.

**) S. Aufschrift.

Digitized by Google

Sache zu erhalten sey. Hieher gehören auch ein paar Anmerkungen, die wir über das moralische Gemählde, das im Grund auch ein Sinnbild ist, gemacht haben. *) Will man das Beyspiel zum Sinnbild erheben, so muß man suchen, das Individuelle der Vorstellung, so viel möglich von dem Gemählde zu entfernen; damit man sogleich merken möge, das Bild stelle keinen besondern Fall vor. Wenn z. B. die Personen gar nicht, oder doch nach gar keiner bekannten, weder alten noch neuen Art gekleidet sind, so giebt dieses schon eine Vermuthung, das Bild habe eine allgemeine Bedeutung. Und dergleichen Mittel giebt es noch mehr; wenn nur ein Mann von Genie das Bild behandelt. So kann bisweilen ein Zusatz irgend einer allegorischen Person, die unter würkliche handelnde Personen gesetzt wird, sogleich anzeigen, daß der Mahler nicht eine Historie, sondern eine Moral hat mahlen wollen.

Aber wir können uns hierüber nicht weiter ausdehnen, und wollen nur noch über den Werth der Sinnbilder anmerken, daß es dabey gar nicht darauf ankomme, daß sie hohe, oder wenig bekannte Begriffe und Lehren ausdrüken. Die Wichtigkeit muß hier nicht durch die Seltenheit, oder das Neue und Hohe, sondern durch die Brauchbarkeit bestimmt werden. Es giebt sehr gemeine, sehr leichtfaßliche Wahrheiten und Lehren, wie z. B die meisten sind, die durch ganz bekannte Sprüchwörter ausgedrukt werden; die eine weit größere Wichtigkeit und Brauchbarkeit haben, als manche nur durch großen Scharfsinn, oder tiefe Wissenschaft zu entdekende, und auch schwer zu fassende Wahrheit. Wir erwarten von den Künsten eben nicht Aufklärung des Verstandes, sondern würksame Erinnerungen an ganz bekannte, aber sehr nützliche Wahrheiten; nicht neue Begriffe, aber tägliche und lebhafte Erinnerung der wichtigsten und schon genug bekannten Begriffe. Es war darum ein sehr guter Einfall den unser geschikte Historienmahler Rohde hätte, gemeine Sprüchwörter sinnbildlich zu zeichnen, wovon sein Bruder, der Kupferstecher, verschiedene herausgegeben hat.

*) S. Moral, moralisches Gemählde.

Sinngedicht; Epigramma.

(Dichtkunst)

Ein kleines Gedicht, darin der Dichter merkwürdige Personen, oder Sachen nicht umständlich, sondern gleichsam im Vorbeygang und mit wenig Worten in einem besondern und seltenen Licht zeiget. Die eigentliche Art dieses Gedichtes hat unser Lessing zuerst aus Betrachtung seines Ursprunges mit gehöriger Genauigkeit bestimmt. *) Es scheinet nämlich aus den Aufschriften auf Denkmäler entstanden, wenigstens dadurch veranlasset worden zu seyn. Wie nun Denkmäler zum Andenken merkwürdiger Personen, oder Sachen gesetzt werden, über deren besondere und seltene Beschaffenheit insgemein eine kurze Aufschrift die nöthige Auskunft giebt; so ist das Sinngedicht ein ähnliches poetisches Monument, das wir mit einem einzigen Blik übersehen.. Das bekannte Distichon:

Infelix Dido! nulli bene nupta marito:
Hoc pereunte fugis; hoc fugiente peris.

bringt uns die berühmte Dido, als ein außerordentliches Beyspiel einer durch Heyrath unglüklichen Person vor Augen, und zeiget in ein paar Worten, worinn das Seltene ihres Schik.

*) In seinen Anmerkungen über das Epigramma, im ersten Theil seiner vermischten Schriften, der 1771 in Berlin herausgekommen ist.

Digitized by Google

Schikſals beſtanden habe. Der erſte Vers iſt gleichſam die Statue, oder das Denkmal, das uns die Perſon in merkwürdiger Stellung vor das Geſichte bringt, und der zweyte Vers iſt wie die Aufſchrift derſelben, die uns die Sache in zwey Worten erkläret. Dieſes iſt der eigentliche Charakter des Sinngedichtes.

Es hat dieſem zufolge, wenn es vollkommen ſeyn ſoll, zwey Theile, die der angeführte Kunſtrichter Erwartung und Aufſchluß nennt, und die wir mit dem Monument und ſeiner Aufſchrift verglichen haben. Nur denn iſt es vollkommen, wenn es dieſe beyden Theile hat, die man auch in der Sprache der philoſophiſchen Schule das Subjekt und das Prädicat nennen könnte, und wenn jeder genau, nachdrüklich und kurz gezeichnet iſt.

Indeſſen nimmt man die Sache nicht immer ſo ſehr genau, daß man nicht auch ſolche kleine Gedichte, die eigentlich nur die Hälfte des vollkommenen Sinngedichtes ausmachen, mit unter dieſe Art zählte. Bisweilen beſteht es blos aus dem zweyten Theil, da der erſte durch die Ueberſchrift angezeiget wird. Man findet z. B. in den ſogenannten Menagianis folgendes:

Ueber ein kleines Luſtwäldchen, das mit Waſſer umgeben iſt.

Hic Cytherea tuo poteras cum Marte jacere.
Vulcanus prohibetur aquis, ſol pellitur umbris.

Dieſe zwey Verſe ſind eigentlich nur die Aufſchrift; das Denkmal, oder die Sache ſelbſt wird durch die Ueberſchrift angezeiget. Das Sinngedicht wäre vollſtändig, wenn in ein paar vorhergehenden Verſen geſagt würde: Dieſes Wäldchen iſt mit Waſſer umgeben und dichte mit Bäumen bepflanzt, und der Venus geweyht. Von dieſer Art iſt auch folgendes aus der Anthologie:

Ἐκ ζωης με θεοι θευξαν λιθον.
Ἐκ δε λιθοιο
Ζωην Πραξιτελης ἐμπαλιν
ἐιργασατο.

Es iſt blos die Aufſchrift auf die Statue der Niobe von Praxiteles. Der erſte Theil fehlt ihm. Andern fehlet der zweyte Theil; ſie zeigen uns blos die Sache, und überlaſſen uns, eine anſtändige Aufſchrift darauf zu machen. Von dieſer Art iſt folgendes von unſerm Kleiſt:

Als Pätus auf Befehl des Kayſers ſterben ſollte,
Und ungern einen Tod ſich ſelber wählen wollte;
Durchſtach ſich Arria. Mit heiterem Geſicht
Gab ſie den Dolch dem Mann und ſprach:
Es ſchmerzet nicht.

Etwas mehr iſt folgendes, denn ob es gleich ſcheinet, als ſtellte es nur das Subjekt vor, ſo empfindet man doch beſonders bey den zwey letzten Worten, daß es das Prädicat, oder die Aufſchrift ſchon in ſich ſchließet:

Δουλος Επικτητος γενομην, και
σωματι πηρος.
Και πενιηι Ἰρος, και Φιλος
Ἀθανατοις.

So viel ſey von dem Charakter und der Form dieſes Gedichts geſagt.

Der Dichter hat dabey nicht allemal einerley Abſicht; ſo wie auch die Denkmäler ſelbſt nicht allemal einerley Endzwek haben. Einige dienen blos das Andenken würklich außerordentlicher Begebenheiten, Glüks- und Unglüksfälle im Andenken zu erhalten; andere haben Lob und noch andere Schande zur Abſicht, und eben dieſes hat auch bey dem Sinngedichte ſtatt. Und da dieſe Denkmäler wenig Aufwand erfodern, ſo beehret man auch bloße Thoren damit, um den Klügern die Luſt zu machen, über ſie zu lachen. So zielt folgendes blos ab, das Andenken einer ganz beſondern und außerordentlichen Begebenheit zu erhalten.

Una dies Fabios ad bellum miserat omnes,
Ad bellum missos perdidit una dies.

In diese Classe rechnen wir alle, die blos überraschen, die durch das Seltsame der Sache Verwundrung, oder durch das Ungereimte und Närrische Lachen erweken.

Man sieht aber, ohne mein Erinnern, daß die, welche ein feines, zur Nacheiferung reizendes Lob, oder einen recht beißenden Spott und empfindlichen Tadel zur Absicht haben, die wichtigern sind. Von dieser Seite betrachtet, kann das Sinngedicht, so klein es ist, wichtig werden. Welches wolgeartete Frauenzimmer wird ohne Rührung diese vier Verse von Besser lesen?

Dies ist das sittsame Gesicht;
Dies ist die Doris die Geliebte,
Die ihren Caniz eher nicht,
Als nur durch ihren Tod betrübte.

Die Wichtigkeit des lobenden und spottenden Sinngedichts ist zu offenbar, als daß wir uns dabey aufhalten sollten. Und wie leichtsinnig müßte der nicht seyn, der das vorher angeführte Sinngedicht auf den Epiktet, ohne heilsamen Eindruk davon zu fühlen, lesen könnte: **Dies ist Epiktet, ein Sclave, lahm und höchst arm, aber den Göttern werth.**

Es lassen sich aus allem angeführten auch ohne mühesames Nachdenken, die vornehmsten Eigenschaften des Sinngedichtes abnehmen. Man findet sie in den angeführten Anmerkungen unsers **Leßings** gründlich auseinandergesetzt. Wir begnügen uns also, die Hauptsachen ganz kurz anzuzeigen.

Da dieses Gedicht das kleineste von allen ist, so leidet es auch nicht den geringsten Fleken. Gedanken und Ausdrüke müssen vollkommen bestimmt, vollkommen richtig und passend seyn. Der Gegenstand muß mit wenigen, aber merkerhaften Zügen so gezeichnet seyn, daß wir ihn schnell, nach seiner Seltenheit, oder Wichtigkeit, und in dem ihm zukommenden Ton der Farbe, ins Auge fassen. Und wie bey würklichen Denkmalen die Einfalt eine Haupttugend ist, so muß auch hier nichts mit Zierrathen verbrämt, vielweniger überladen seyn. Man kann das, was wir über die Beschaffenheit des Denkmals gesagt haben, *) leicht hierauf anwenden.

Das Prädicat, oder was die Aufschrift vorstellt, muß uns die Sache in einem völlig interessanten Licht zeigen, es sey als besonders gut oder bös, oder blos selten, oder poßirlich. Wir müssen nothwendig dadurch überrascht, oder doch stark angegriffen werden. Dazu wird Kürze, Nachdruk, oder naive Einfalt, oder Witz, oder seltsamer Contrast, aber allemal der vollkommenste Ausdruk erfodert.

Und hieraus läßt sich abnehmen, daß dieses kleine Gedicht einen Meister in Gedanken und Ausdruk erfodere, und nichts weniger, als das Werk eines gemeinen Reimers sey.

Aus dem Alterthum haben wir viele sehr schöne Sinngedichte in den beyden griechischen so genannten **Anthologien**. Aber der Hauptepigrammatist, der diese Dichtart besonders und emzig getrieben hat, ist **Martialis**. Unter uns haben sich **Logau** und **Wernike** vorzüglich in diesem Fache gezeiget, und der letztere besonders könnte vorzüglich genennt werden, wenn die Frage vorkäme, wie weit es die Deutschen in dieser Art gebracht haben; obgleich zu seiner Zeit der deutschen Sprache der leichte und geschmeidige Ausdruk, den sie zu unsern Zeiten bekommen hat, noch fehlte. **Hagedorn** hat in dieser, wie in mehrern Arten, auch in Ansehung des vollkommenen Ausdruks, hierin den Deutschen die ersten Mu-

ster

*) S. Denkmal.

ster gegeben. Hier und da laufen einige Sinngedichte von Kästner herum, aus denen man abnehmen kann, daß dieser durch ernsthaftere Arbeiten berühmte Mann alle seine Vorgänger in dieser Art würde übertroffen haben, wenn er sich vorgenommen hätte, das Sinngedicht zu seinem Fache zu wählen.

Sinnlich.

(Schöne Künste.)

Eigentlich wird das sinnlich genennt, was wir durch die äußern Sinnen des Körpers empfinden; man hat aber die Bedeutung des Worts auch auf das ausgedähnet, was wir blos innerlich, ohne Zuthun der körperlichen Sinnen empfinden, wie Begierde, Furcht, Liebe u. d. gl. Dieses Sinnliche, das man auch empfindbar nennen könnte, wird von dem Erkennlichen, wenn ich dieses Wort brauchen darf, unterschieden. Man hat nämlich bemerkt, daß diese zwey Arten, sich etwas bewußt zu seyn, da man etwas erkennt, oder da man etwas empfindet, sehr von einander verschieden seyen, und das, was man empfindet, sinnlich genannt. Weil es zur Theorie der schönen Künste nothwendig ist, daß man den Unterschied zwischen Erkennen und Empfinden genau bemerke, indem diese Künste sich von den Wissenschaften darin unterscheiden, daß jene für das Empfinden, diese für das Erkennen, arbeiten, so müssen wir die Begriffe hierüber genau entwikeln.

Wir sagen, daß wir etwas erkennen, fassen, oder begreifen, wenn wir seine Beschaffenheit wahrnehmen, und wir erkennen die Sache deutlich, deren Beschaffenheit wir andern beschreiben, oder erklären können. Beym Erkennen schwebt also unserm Geist etwas vor, oder wir sind uns einer Sache bewußt, die wir, als etwas von uns selbst, das ist, von unsrer würkenden Kraft, verschiedenes ansehen, und wir nennen dieses den Gegenstand der Erkenntniß. Hingegen sagen wir, daß wir etwas empfinden, wenn wir uns einer in uns, in unsrer eigenen Kraft, vorfallenden Veränderung bewußt sind; wenn wir uns itzt anders gerühret, oder in einem andern Zustand versetzt finden, als wir vorher waren. Das Empfinden geht unmittelbar unsern innern Zustand an; denn bey jeder neuen Empfindung sind wir uns einer Veränderung in uns selbst bewußt; das Erkennen geht auf etwas, das wir als von uns getrennt, ansehen. Beym Erkennen sind wir Zuschauer dessen, was vorgeht; beym Empfinden sind wir selbst das Ding, mit dem etwas veränderliches vorgehet, und dieses Veränderliche beobachten wir nicht, als etwas, das von uns verschieden ist, sondern als etwas, das in unsrer Würksamkeit liegt. Beym Empfinden ist die Aufmerksamkeit ganz auf uns und auf die Veränderung in unserm innern Zustand gerichtet; beym Erkennen aber geht sie auf etwas von uns verschiedenes. Am leichtesten zeiget sich dieser Unterschied in den beyden Fällen, da wir selbst vermittelst der äussern Sinnen etwas blos empfinden, oder erkennen. Wenn wir Wärme oder Kälte fühlen, und blos auf das Gefühl selbst Acht haben, ohne auf das Feuer, oder die kalte Luft, wodurch es bewürkt wird, Achtung zu geben, so beschäftigen wir uns blos mit uns selbst. Wir finden uns in einem Zustande, der etwas eigenes, von jedem andern Zustand verschiedenes hat. Hier ist uns nichts von uns verschiedenes, nichts als außer uns sich veränderndes gegenwärtig; wir fühlen allein uns selbst; unsre uns gefallende oder mißfallende Existenz. Gefällt uns dieser Zustand, so nennen wir die Empfindung angenehm, genießen sie und wünschen

darin zu verharren, oder sie noch stärker zu genießen. Mißfällt uns der Zustand, so äußert sich in der Kraft, die wir als unser eigenes Wesen empfinden, ein Bestreben nach einem andern Zustande. Kurz, in beyden Fällen sind wir ganz mit uns selbst beschäfftiget, oder wir empfinden nur uns selbst.

Mit diesem Falle vergleiche man den, da wir einen sichtbaren Gegenstand erblicken, dessen Beschaffenheit wir beobachten. Hier unterscheiden wir das, was uns beschäfftiget, sehr genau von uns selbst. Denn wir sehen es als außer uns an. Die Aufmerksamkeit hat hier ein Ziel, das außer uns zu liegen scheinet, und unsre angenehme oder unangenehme Existenz nichts angeht. Je stärker wir unsre Aufmerksamkeit auf die Beschaffenheit des Gegenstandes richten, je mehr vergessen wir uns selbst. Unsre Würksamkeit geht nun darauf in dem Gegenstand mehr zu sehen, das Mannichfaltige darin zu entdecken, und uns selbst Rechenschaft davon zu geben. Hiebey äußert sich, indem wir zu erkennen suchen, nicht das geringste Bestreben, etwas in unsrer Existenz zu ändern, wir wollen nur sehen, mehr, oder genauer sehen, uns selbst wollen wir nicht anders fühlen.

Dieses ist der Unterschied zwischen Empfinden und Erkennen. In so fern nun ein Gegenstand auf die Empfindung würket, oder das Empfinden verursachet, wird er sinnlich genennt, und in so fern er uns zum Erkennen, zum Erforschen anreizt, wollen wir ihn erkennlich nennen. Man findet hier sogleich, daß ein und eben derselbe Gegenstand sinnlich, oder erkennlich ist, je nachdem er auf uns würket. Ein schönes Juweel kann bey einem eitelen Menschen plötzlich den Wunsch erweken, es zu besitzen und sich damit zu schmüken; denn würkt es Empfindung, und ist in so fern ein sinnlicher Gegenstand: bey einem Juwelierer macht es vielleicht blos die Neugierde rege; er will es näher sehen, genauer betrachten, giebt auf seine Form, auf den Glanz, auf die Beschaffenheit der einzeln Theile, Achtung, schätzt seinen Werth u. s. f. Diesem ist es ein Gegenstand der Erkenntniß, und in so fern nicht sinnlich, ob er gleich durch den Sinn des Gefühls erkannt wird.

Sinnlich heißt also jeder Gegenstand, dessen Gegenwart in unsrer Vorstellung wir unmittelbar empfinden, und mit dessen Betrachtung, oder näheren Erforschung wir uns nicht abgeben, wenn wir den Eindruk davon gleich durch keinen der äussern Sinnen bekommen haben. Jeder Begriff, jede Vorstellung in uns, sie sey entstanden wie sie wolle, ist sinnlich, in so fern wir uns der Empfindung, die sie erwekt, allein überlassen, ohne näher zu untersuchen, wie die vorgestellte Sache beschaffen ist; das ist, in so fern wir blos auf ihre Gegenwart, auf das Empfinden derselben Achtung geben. Deswegen heißt auch jeder confuse Begriff, den ein Wort in uns erwekt und dessen Beschaffenheit wir nicht näher erforschen, sondern zufrieden sind mit dem, was wir dabey empfinden, ohne es weiter zu entwikeln, ein sinnlicher Begriff. Es ist uns dabey, als ob wir ihn blos aus Anschauen, ohne Nachdenken gegenwärtig haben, und wir beschäfftigen uns blos mit dem Eindruk, den er auf uns macht.

Vorzüglich sinnlich, oder stark sinnlich, wollen wir die Vorstellungen nennen, die starkes Empfinden erweken, bey dem wir uns verweilen; ein Empfinden, das nicht schnell vorübergeht, sondern uns gleichsam nöthiget, auf unser Gefühl, oder unsern innern Zustand Achtung zu geben. Also sind nicht alle durch äussere Sinnen erwekte Begriffe vorzüglich

lich sinnlich. Einige erweken so schwache Empfindung, daß man sie kaum gewahr wird, oder sie verursachen eine so schnelle Untersuchung ihrer Beschaffenheit, daß man dabey sogleich in den Zustand der Betrachtung und des spekulativen Denkens geräth

Dieses aber hängt nicht allemal blos von der Beschaffenheit des Gegenstandes, sondern gar ofte von unserer Sinnesart ab. So ist der Grundriß eines großen Gebäudes für einen, der die Baukunst versteht, eine geometrische Figur, für einen Mathematiker, zwar im allgemeinen Sinn, ein sinnlicher Gegenstand; aber er lokt ihn sogleich auf seine nähere Betrachtung und Erforschung des Einzeln darin; dadurch hört er auf sinnlich zu seyn.

Erkennlich oder spekulativ ist jeder Gegenstand, den man ohne genaues Bemerken und Erforschen seiner Beschaffenheit nicht erkennen, oder im Geiste gegenwärtig haben kann. Von dieser Art ist jeder deutliche Begriff; weil man ihn gar nicht faßt, wenn man nicht seine Beschaffenheit, oder das Einzele, was in ihm liegt, durch genaues Beobachten und Nachdenken bemerket. Vorzüglich rechnen wir zum Erkennlichen die Gegenstände, die man zwar ohne Nachdenken sich vorstellen kann, die aber sogleich die Vorstellungskraft zu einer näheren Betrachtung und Erforschung ihrer Beschaffenheit reizen. Die Gegenstände, deren Gegenwart im Geiste, wenn man sie nicht näher kennt, gar nichts merkliches in uns würken, und weder zum Denken, noch zum Empfinden reizen, kommen hier als völlig gleichgültige Dinge gar nicht in Betrachtung.

Nach diesen vorläufigen Erläuterungen kommen wir nun näher zum eigentlichen Inhalt dieses Artikels. Die schönen Künste haben nicht den Zwek uns zu unterrichten, sondern uns zu rühren, oder in Empfindung zu setzen. Auch da, wo sie etwa in besondern Fällen einen unterrichtenden Stoff bearbeiten, thun sie es so, daß der Unterricht mit Empfindung verbunden ist. Daraus folget also, daß die Gegenstände, die sie uns vorhalten, sinnliche Gegenstände seyn müssen, und daß der Zwek desto sicherer erreicht werde, je mehr Sinnlichkeit sie haben.

Die zeichnenden Künste und die Musik können keinen andern, als sinnlichen Stoff bearbeiten; man braucht also den Künstlern in diesen Gattungen nicht wie den Rednern und Dichtern zu sagen, sie sollen suchen sinnlich zu seyn. Aber dieses müssen sie wissen, wie ein an sich nur schlechtweg sinnlicher Gegenstand vorzüglich, oder stark sinnlich werde. Die redenden Künste können sowol sinnlichen, als erkennlichen Stoff bearbeiten. Da ist also nöthig zu wissen, wie dem nicht sinnlichen Stoffe Sinnlichkeit zu geben, und wie sie den schwach sinnlichen noch mehr sinnlich zu machen haben.

Wir müssen aber, ehe wir uns hierüber einlassen, nothwendig wiederholen, daß man auch sinnlich denken, oder erkennen, und denkend empfinden könne. Jenes geschieht, wenn man beym Denken, bey blos klaren Begriffen stehen bleibet; dieses, wenn man von blos sinnlichen Vorstellungen so schwache Empfindungen bekommt, daß man nicht gereizt wird ihnen nachzuhängen, sondern sich der Betrachtung der Gegenstände, wodurch sie verursachet worden, überläßt. Jenes sinnliche Denken müssen wir gegen das spekulative Denken, und dieses denkende Empfinden gegen das volle Gefühl der Empfindung halten, um die Verschiedenheit der Würkung, die jedes auf uns hat, genau zu beobachten.

Sinnliche Begriffe werden ohne großes Nachdenken erlanget Es

wird dazu blos so viel Aufmerksamkeit erfodert, daß man Dinge, die würklich verschieden sind, oder verschieden in die Sinnen fallen, von einander unterscheide, wozu der geringste Grad des Nachdenkens hinlänglich ist. Aber um deutliche und entwikelte Begriffe zu erlangen, muß man ofte die Vorstellungskraft ernstlich, anhaltend und auf mancherley Weise anstrengen. Man muß nicht nur alles Einzele, was erfodert wird, nur die Sache dazu zu machen, was sie ist, genau fassen, sondern dieses Einzele der Ordnung nach wieder zusammensetzen, oder vom Zusammensetzen wieder entwikeln können. Die sinnlichen Beariffe, deren man gewohnt ist, stellt man sich ohne Mühe in einem einzigen untheilbaren Punkt der Zeit vor; deutliche Begriffe kann man nicht anders, als allmählig bekommen, indem man das Einzele darin Stükweis betrachtet, und gleichsam aufzählt.

Hieraus entstehet nun ein merkwürdiger Unterschied zwischen sinnlichem und wissenschaftlichem Denken, in Absicht auf die Würkung.

Weil wir den sinnlichen Begriff schnell und ohne Anstrengung der Aufmerksamkeit fassen, so können wir uns sogleich dem Eindruk, den er auf uns macht, überlassen, und ihn ganz empfinden. Der Begriff, den wir deutlich zu fassen bemühet sind, würket gar nichts in uns, als ein bloßes Bestreben, das Einzele darin zu sehen, oder zu fassen. Dort empfinden wir alles Einzele auf einmal, ohne es zu erkennen, oder zu unterscheiden; hier aber sehen, oder empfinden wir nur einen einzigen, einfachen Theil auf einmal, und sind so stark beschäfftiget, diesen zu fassen, daß wir das Ganze darüber aus dem Gesichte verlieren, und keine Würkung davon in uns spüren. Derjenige, der einem Taschenspieler, oder Seiltänzer zusieht, und alle Augenblik etwas unbegreifliches, widersprechend scheinendes, oder gefährliches wahrnimmt, genießt die Eindrüke davon, er wird in beständiger Bewundrung, Erwartung und Furcht unterhalten: wer aber dabey sein Nachdenken anstrenget, um zu entdeken, wie alles zugeht, wie das unmöglich scheinende möglich ist, u. s. f. fühlt nichts von jenen Eindrüken; seine ganze Aufmerksamkeit ist auf das Erkennen der Sache gerichtet; er sieht nicht ein ganzes Kunststük auf einmal, sondern immer nur eine sehr kleine Bewegung und gleichsam nur einen Punkt. Man sehe auch zu leichterm Begriff dieser Sache die Anmerkung nach, die wir an einem andern Orte *) hierüber gemacht haben.

Und nun begreift man leichte, warum den redenden Künsten dieses als eine Grundmaxime vorgeschrieben wird, sie sollen überall sinnlich sprechen. Denn da ihr Zwek ist, stark und lebhaft zu rühren, dieses aber durch Entwiklung der Begriffe nicht geschehen kann; weil dabey alle Aufmerksamkeit nur auf das Erkennen der Sachen gerichtet ist; so müssen sie sich dessen völlig enthalten. Je sinnlicher der Redner oder Dichter spricht, je schneller wird er gefaßt, und je mehr Würkung thut das, was er sagt. Dieses kann als eine Grundlage dessen, was wir hier noch zum Behuf des Künstlers zu sagen haben, hinlänglich seyn.

Wie das sinnliche Denken vor dem spekulativen einen großen Vorzug hat, wenn es auf praktische Kenntniß, und auf ein Wissen, das auf Handeln einfließen soll, ankommt; so ist auch ein denkendes Empfinden in manchem Falle dem gedankenlosen Gefühl vorzuziehen. Dieses Gefühl würket weiter nichts, als die damit unmittelbar verbundene Lust, oder Unlust, und läßt, nachdem diese vorbey sind,

weiter

*) S. Lehrende Rede S. 133.

weiter keine Spur in der Seele. Hingegen sind die Empfindungen, die zugleich mit klaren Vorstellungen ihrer Ursachen und Würkungen verbunden sind, von großer Wichtigkeit. Sie sind es, die uns Kenntniß des sittlichen Guten und Bösen geben, Neigung zu jenem, und Scheu für dieses einpflanzen.

Jenes gedankenlose Gefühl liegt blos in der thierischen Natur, beziehet sich nur auf körperliche Bedürfnisse, und ist deswegen kein Gegenstand der schönen Künste. Für die Erhaltung, Vervollkommnung und Fortpflanzung der animalischen Natur ist ohne unser Nachdenken gesorget; aber die allmählige Erhebung des sittlichen Menschen, die Ausbreitung und Fortpflanzung des höheren sittlichen Lebens, ist der rühmlichen Bemühung edlerer Seelen überlassen. Diese machen die Seele für das sittliche Gute empfindsam, wie die Natur dem Körper für das physische Gute ein Gefühl gegeben hat. Und darin besteht der höchste und edelste Zwek der schönen Künste. Sie reizen die Empfindung zwar vermittelst der äußern Sinnen, aber nicht durch blos sinnliche Gegenstände. Sie legen der Vorstellungskraft Gegenstände der klaren Erkenntniß vor, und in diese legen sie den Reiz zu angenehmen und widrigen Empfindungen, damit der nicht blos thierische, sondern vernünftige Mensch das Gute und Böse kennen, jenes suchen und dieses vermeiden lerne.

Dieses ist nun alles, was der Künstler von der Theorie des Sinnlichen zu wissen nöthig hat. Nun kommen wir auf die Anwendung desselben.

Hier würde nun zuerst anzumerken seyn, mit welcher Sorgfalt der Künstler sich des Sinnlichen bedienen müsse um das Angenehme und Unangenehme, womit es insgemein begleitet ist, nicht am unrechten Ort anzubringen; davon aber ist bereits an so viel Stellen dieses Werks und so hinlänglich gesprochen worden, daß wir diesen Punkt hier übergehen können. Es bleibet uns also nur noch übrig zu zeigen: 1. Wie in redenden Künsten dem blos Erkennlichen das Kleid der Sinnlichkeit anzuziehen sey; und 2. wie sowol diese, als alle andre schöne Künste, dem, was nur schwach sinnlich ist, mehr Sinnlichkeit geben können.

1. Die redenden Künste sind nicht bestimmt, neue Wahrheiten zu erforschen; dies ist das Amt der Philosophie: aber jede nützliche Wahrheit faßlich und mit eindringender Kraft begleitet vorzutragen und weiter auszubreiten, als die Philosophie es vermag, dieses ist eine von ihren Verrichtungen. Dazu aber müssen sie nothwendig einen sinnlichen Ausdruk brauchen. Er besteht darin, daß für jeden nicht sinnlichen Hauptbegriff ein Wort gewählt werde, das einen sehr klaren und leicht faßlichen Begriff erweket, vermittelst dessen durch irgend einen leichten Tropus, jener schwerere Begriff sehr klar und faßlich werde. Ein solcher Ausdruk wäre es, wenn statt des philosophischen Wortes **Vorsehung**, wo dieses nicht schon unmittelbar in der populären Sprache einen klaren Begriff erweket, der Ausdruk **väterliche Regierung Gottes** gebraucht würde; ingleichen **Sehen** anstatt **Erkennen**; **fühlen**, anstatt **überzeugt seyn** u. d. gl. Hieher gehören alle Metaphern, Bilder, Gleichnisse, Vergleichungen; kurz, alle Arten des Ausdruks, wodurch das **anschauende Erkennen** befördert wird. Es ist aber beym Gebrauche dieser sinnlichen Sprache höchst nöthig, daß man beständige Rükficht auf ihren Zwek habe, und diesem zufolge das Bekannte und Leichtfühlbare dem Unbekannteren und schwerer Fühlbaren vorziehe. Denn nicht jede durch die äussern Sinnen oder durch unmittel-

bar inneres Empfinden erwekte Vorstellung ist klar. Die zirkelrunde Figur faßt jedes Auge weit leichter, als die parabolische, oder hyperbolische; sie sind alle gleich sinnlich, aber nicht gleich klar. Vom angenehmen und widrigen Geruch hat jedermann klare Vorstellungen, aber in beyden Arten werden sie weit weniger klar, wenn man das Besondere, oder Specifische davon fassen soll. Wenn man also die Wörter Rosengeruch und Liljengeruch nicht blos zum allgemeinen Ausdruk der Lieblichkeit der Empfindung, sondern zur nähern Bestimmung der Art der Lieblichkeit brauchen wollte, würden sie wenig nützen.

Zu dem sinnlichen Ausdruk gehört auch der Wolklang, und das Empfindsame des Tones, nämlich das Feyerliche, Pathetische, Zärtliche, Fröhliche desselben, das sehr viel zum lebhaften Eindruk beyträgt.

2. Die schon ihrer Natur nach sinnlichen Vorstellungen können auf sehr vielerley Weise, noch sinnlicher gemacht werden. Sinnlicher wird die Vorstellung einer geschehenen Sache, wenn man anstatt sie zu erzählen, sie in Handlung verwandelt. Darum werden die epischen Dichter so ofte dramatisch. So wird der Ausdruk einer Empfindung weit sinnlicher, wenn er als eine Handlung vorgestellt wird, besonders wenn die Handlung an sich schon etwas Nachdrükliches hat. Wenn Oenone den Paris erinnert, er habe sie ehedem herzlich geliebet, so ist die Sache völlig sinnlich; bekommt aber einen sehr hohen Grad der Sinnlichkeit, durch die Art, wie Ovidius es ihr in Mund legt:

Inciſæ ſervant a te mea nomina fagi;
Et legor Oenone falce notata tua. *)

Sehr vermehret es die Sinnlichkeit, wenn das Allgemeine besonders gesagt wird. Es ist schon sinnlich, wenn man sagt: ich wünsche nicht im Ueberfluß zu leben, sondern begnüge mich am Nothdürftigen; aber sehr viel sinnlicher ist es, wie Horaz es ausdrükt;

— Dives et aureis
Mercator exſiccet culullis
Vina Syra reparata merce.
— — — —
— Me paſcant Olivæ
Me cichorea levesque malvæ. *)

Ein besonderes Mittel die Sinnlichkeit zu verstärken ist auch dieses, wenn der Künstler, indem er einen der äussern Sinnen beschäfftiget, plözlich auch einen andern zu rühren weiß. Dieses thut Homer sehr oft, indem er mitten in der Zeichnung seiner Gemählde, da sich unsre Einbildungskraft blos mit Sehen beschäfftiget, auch das Gehör durch das Rasseln der Waffen, oder andre Töne, rühret. So ist folgendes aus dem Horaz höchst sinnlich:

— Spirat adhuc amor
Vivuntque commiſſi calores
Aeoliæ fidibus puellæ. **)

Hieher gehören auch die Kunstgriffe der Mahler, da sie neben dem Gesicht, auch andre Sinnen rühren, wie z. B. Poußin in seinem Gemählde von der Pest, wo auch der Geruch stark gerührt wird, oder wenn ein Mahler in Landschaften das Kühle der Schatten, das Rauschen eines Wasserfalls, die höchste Stille einer einsamen Gegend, oder im entgegengesetzten Falle, die von dem Gesang der Vögel erfüllte Luft auszudrüken weiß, von dem allen aus den Werken der besten Mahler Beyspiele anzuführen wären.

Ueberhaupt wird die Sinnlichkeit durch die vollkommene Erreichung der

*) Heroides. V. 20.

*) Od. I. 31.

**) Od. IV. 9.

der Natur bey jeder Vorstellung ungemein vermehret. Das Gemählde ist nie sinnlicher, als wann man dabey vergißt, daß man einen gemahlten Gegenstand sieht, und die Natur selbst zu sehen glaubt; wenn man im Portrait an dem Bilde Leben und Athem zu empfinden glaubt; wenn man in epischen und dramatischen Reden den Dichter so völlig vergißt, daß man die Personen selbst zu hören glaubt.

Sitten.

(Schöne Künste.)

Die Bedeutung des Worts ist etwas unbestimmt. Bisweilen begreift man unter dieser Benennung gar alles, was zum Charakter, der Gemüthsart und Handlungsweise eines Menschen, oder ganzer Völker gehöret, in so fern sie sich von andern unterscheiden. In diesem Sinne scheinen Aristoteles in seiner Poetik, und Wolf in seiner allgemeinen praktischen Philosophie *) die Wörter genommen zu haben, für die wir das Wort Sitten gebrauchen. Bisweilen aber scheint man dadurch blos dasjenige zu verstehen, was dem Menschen in seinem Thun und Lassen zufälliger Weise zur Gewohnheit worden, in so fern es von dem, was andere in ähnlichen Fällen äussern, verschieden ist, so daß Menschen, die im Grund einerley Charakter haben, denselben durch verschiedene Sitten zeigen.

Wir verstehen hier durch Sitten gar alles zusammengenommen, was dem Menschen in Absicht auf sein Thun und Lassen gewöhnlich worden. Die Sitten beziehen sich nicht auf den denkenden, sondern auf den handelnden Menschen. Richtigkeit oder Unrichtigkeit, Gründlichkeit, Scharfsinn u. d. gl. bezeichnen den Charakter des Menschen in so fern er denkt, und dieses rechnet man nicht zu den Sitten. Hingegen alles was er thut, in so fern es gut, oder bös, schiklich, oder unschiklich, rühmlich, oder verwerflich ist, wird sittlich genennt. Also wird man durch die Sitten zum guten, oder schlechten, zum angenehmen, oder unangenehmen Menschen.

Für den sittlichen Menschen arbeiten die schönen Künste, da die Wissenschaften für den denkenden Menschen arbeiten. Diese haben den Unterricht, jene die Bildung der Sitten zum Zwek. Darum ist eine lebhafte Schilderung der Sitten eine vorzügliche und unmittelbar nützliche Arbeit des Künstlers. Von allen Werken der Kunst aber schiken sich die Epopöe und das Drama vorzüglich zu solchen Schilderungen: weil sie nicht blos einzele Züge des sittlichen Charakters, sondern den ganzen Charakter selbst schildern können. Von dieser Schilderung ist hier eigentlich die Rede. Wir haben aber sehr viel von dem, was hieher gehöret, bereits in dem Artikel **Charakter** näher betrachtet.

Jeder Dichter, der sich an die Epopöe, oder an das Drama waget, muß vornehmlich eine große Kenntniß der Sitten haben; weil die Schilderung derselben in diesen Dichtungsarten den Hauptstoff ausmacht. Dieses muß man allemal bey dem Dichter als etwas außer der Kunst liegendes voraussetzen. Aber eigentlich zur Kunst gehört es, die Sitten, deren Kenntniß man besitzt, zu schildern, und sie auf eine gute Art zu behandeln.

Zur Schilderung der Sitten gehören die Handlungen, die man den Personen zuschreibt, und die Reden, die man ihnen in den Mund legt. Von den Reden haben wir in einem besondern Artikel gesprochen. *) Die

*) S. Philos. pract. Universal. T. II. Cap. de conjectandis hominum moribus.

*) S. Reden.

Schilderung der Handlungen ist eine der schwersten Arbeiten der schönen Künste. Bey den Handlungen äußern sich so sehr viel kleine äußerliche und innerliche Umstände, wodurch sie genau bestimmt, und individuel werden, daß es eine höchst schwere Sach ist, sie vollkommen auszudrüken. Es gehört ausnehmende Scharfsinnigkeit dazu, davon gerade das, was die Handlung am genauesten bestimmt, zu wählen, und einen Ausdruk dazu zu finden, der auch das, was sich nicht sagen läßt, oder zu weitschweifend seyn würde, den Leser empfinden läßt. Auch hierin ist Homer unstreitig das größte Muster, und wer seine Kräfte hierüber versuchen will, darf nur seine Beschreibungen gegen die halten, die in der Ilias und Odyssee so häufig vorkommen.

In Ansehung der Behandlung der Sitten fodert Aristoteles, daß sie gut, geziemend, wahrscheinlich und sich selbst durchaus gleich seyn sollen. Seine Ausleger haben sehr verschiedene Meynungen über das, was der Philosoph durch gute Sitten verstehe. Eine sehr vernünftige Auslegung der Regeln, die Aristoteles über die Sitten vorschreibet, hat unser **Breitinger** gegeben, auf den ich den Leser verweise. *)

Wir finden, daß die Regeln von Behandlung der Sitten überhaupt, sich auf folgende bringen lassen. Erstlich müssen sie wahrscheinlich seyn; weil wir gar bald die Aufmerksamkeit dem entziehen, was uns nicht wahr, oder würklich dünkt. Einen Römer aus den alten Zeiten der Republik so manierlich handeln zu lassen, als einen heutigen französischen Hofmann; oder einen König so bedächtlich und so blöde handeln zu lassen, als einen spitzfündigen Menschen, der nie unter Menschen gelebt hat, würde uns gleich abschreken, weiter auf das, was geschieht, Achtung zu geben. Zweytens müssen die Sitten weder im Guten noch im Bösen, weder im Einfachen, noch Verfeinerten übertrieben seyn. Sind sie abscheulich, so wird das Werk anstößig, und man findet sich gezwungen, die Augen davon wegzuwenden. Sind sie übermenschlich vollkommen, so werden sie phantastisch. Dieses gilt vornehmlich von Sitten, die man zur Nachahmung als Muster abbildet. Und in dieser Absicht können sie auch schlecht werden, wenn man das Feine darin übertreibet, weil sie alsdenn gar leicht in das Gezierte, Weichliche, oder Spitzfündige ausarten. Es gehört ungemein viel Verstand und Kenntniß der Welt dazu, in den Sitten nichts zu übertreiben.

Drittens müssen sie in Ansehung der Zeit, des Orts und der Personen, für die ein Werk vornehmlich bestimmt ist, nichts unschikliches und anstößiges haben. Auf unser Schaubühne würden verschiedene Sitten, die Plautus auf seiner Bühne geschildert hat, sehr unschiklich seyn. Das, woran gesetzte Männer sich sehr unschädlich ergötzen, kann für die Jugend sehr anstößig seyn. Die tragische Bühne erfodert andre Sitten, als die comische u. s. w.

Viertens müssen sie bey einer Person, bey Menschen von einerley Stand, von einerley Volk, mit dem allgemeinen Gepräge ihres Charakters übereinstimmend seyn. Aber in den Sitten verschiedener Menschen, Stände und Völker muß auch Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit herrschen. Man erkennet an jedem Helden des Homers die Sitten der damaligen Griechen, aber keiner gleichet dem andern, und die Ilias enthält bey der allgemeinen Aehnlichkeit der Sitten eine bewundrungswürdige Mannichfaltigkeit derselben in den verschiedenen Personen.

*) S. Breitingers critische Dichtkunst. 1. Th. 13. Abschnitt.

Digitized by Google

Sittlich.
(Schöne Künste.)

Bezeichnet zwar alles, was zu den Sitten gehöret, aber das Wort wird auch besonders im Gegensatz des Leidenschaftlichen gebraucht, so wie die Griechen das ἦθος von dem πάθος unterschieden haben, und in diesem Sinne haben wir es an vielen Stellen dieses Werks gebraucht. Demnach ist das Sittliche in Werken des Geschmaks das, was uns Vorstellungen von Sitten, von Gesinnungen, Gemüthsart, Handlungsweise und Maximen erweket, in so fern sich dabey keine merklich starke Leidenschaften äußern; oder überhaupt, was uns den Menschen in einem ruhigern Gemüthszustand vorstellt. Es giebt also sittliche Schilderungen, sittliche Aeußerungen, eine sittliche Schreibart, wie es eine pathetische giebt.

Das Sittliche rühret mit weniger Kraft, als das Leidenschaftliche; es kann nie erschüttern, nie das Herz zerreißen, noch in heftige Bewundrung setzen. Aber man würde sich sehr irren, wenn man daraus schliessen wollte, es habe überhaupt in den schönen Künsten einen geringern Werth, als das Leidenschaftliche. Nur auf Menschen von etwas gröberem Stoffe, die nicht sehr empfindsam sind, kann man nicht anders, als durch das Leidenschaftliche würken; aber feinere Gemüther werden auch durch das blos sittliche, zwar nicht ungestüm, aber doch unwiderstehlich angegriffen. Es geht in der sittlichen Welt, wie in der körperlichen. Wenigdenkende, unachtsame und unwissende Menschen werden nur von außerordentlichen sehr stark in die Sinnen fallenden Begebenheiten der Natur, durch Sturm, Donner, Erdbeben, Feuersbrünste und dergleichen zu einiger Aufmerksamkeit und Empfindung gereizt; weniger in die Augen fallende Dinge, als die bewundrungswürdige Ordnung, nach welcher alles, was zur Erhaltung und Fortpflanzung der Geschöpfe nöthig ist, unvermerkt bewürkt wird, rühren sie nicht; aber Denker, feinere und empfindsamere Menschen finden in diesen stilleren Begebenheiten einen weit reichern Stoff zum Vergnügen und zur stillern Bewundrung, als in jenen rauschenden. So ist es auch in dem Reiche des Geschmaks. Eine Comödie, eine Erzählung oder irgend ein andres Werk der Kunst, darin blos feinere sittliche Gegenstände geschildert worden, wie belustigend oder rührend, wie edel oder wie groß sie auch an sich seyen, oder wie fürtrefflich der Künstler sie behandelt habe, wird Menschen von etwas stumpfen Sinnen wenig gefallen; desto mehr Vergnügen aber findet der feinere Geschmak darin. So gefällt auch eine feurige oder pathetische Schreibart dem gemeinesten Leser, aber die blos sittliche, gelassene, wie fürtrefflich sie auch sonst sey, hat nur den Beyfall der Kenner.

Es ist aber auch leicht zu sehen, daß weit mehr dazu gehört durch das Sittliche, als durch das Leidenschaftliche zu gefallen. Bey diesem ist es ofte schon hinreichend, daß man lebhaft empfinde, oder einen sehr stark in die Augen fallenden Gegenstand ergreife; jenes aber erfodert schon feinere Bemerkungen, und folglich auch zum Ausdruk mehr Kenntniß und Kunst. Einem Mahler muß es sehr viel leichter seyn, einen Menschen zu zeichnen, der sich vor heftigen Schmerzen windet, und das Gesicht verzerret, als einen, an dem man bey ruhiger Stellung und gelassener Mine allerhand sorgsame Gedanken wahrnehmen könnte. Und so ist es mit jedem andern blos sittlichen Gegenstande beschaffen.

Das Leidenschaftliche erwekt mehr Empfindung als Gedanken; beym Sittlichen denkt man mehr, als man

empfin-

empfindet. Deswegen kann man sich auch mit diesem weit länger und anhaltender beschäftigen, als mit jenem. Denn in Gedanken herrscht weit mehr Mannichfaltigkeit, als in Empfindungen; und weil sie nicht so stark angreifen, als diese, so ermüden sie auch weniger.

Damit wollen wir gar nicht sagen, daß für die Werke des Geschmaks jeder sittliche Gegenstand, jedem leidenschaftlichen vorzuziehen sey. Es kommt hier auf die Absicht des Werks und auf die Personen an, für die es bestimmt ist. Ein Redner, der vor der großen Menge spricht, muß seinen Stoff ganz anders wählen und behandlen, als wenn er es blos mit feinern denkenden Köpfen zu thun hat; und wenn es darauf ankommt, schnell, stark und ebenfalls auch nur vorübergehend zu rühren, so muß man ganz anders verfahren, als wenn man den Zuhörer auf immer belehren oder überzeugen will. Eine ruhige und sittliche Schreibart, auch ein mündlicher Vortrag von diesem Charakter schiket sich zu einem ruhigen und sittlichen Inhalt, aber feuerig und leidenschaftlich muß beydes seyn, wenn der Stoff der Rede stark leidenschaftlich ist. Ueber das Sittliche der Schreibart des Redners giebt Quintilian einige gründliche Lehren, auf die wir uns Kürze halber beziehen. *)

S o l.

(Musik.)

Die fünfte Sylbe der Aretinischen Solmisation, die die Quinte des Hexachords bezeichnete, wenn dessen Umfang von sechs Tönen nicht überschritten wurde. In der heutigen Solmisation bezeichnet sie unser G; und bey denen, die die Transposition derselben in alle Tonarten annehmen, wovon in dem folgenden Artikel gesprochen wird, ist sie allezeit die Dominante der Tonica.

*) Inst. L. VI. c. 3.

Solfeggiren; Solmisiren.

(Musik.)

Bedeutet ursprünglich, vermittelst der sechs aretinischen Sylben, eine Melodie singen; es wird aber auch überhaupt von jedem Notenlesen oder Singen gebraucht, wobey man den Noten gewisse Namen giebt. In diesem weiten Sinne nehmen wir das Wort in diesem Artikel, in welchem von diesen ersten Uebungen der künftigen Sänger soll gesprochen werden. Anfänger der Singkunst machen mit dem Solfeggiren den Anfang, und werden auf mannichfaltige Art so lange darin geübt, bis sie nach Noten singen, oder, wie man sagt, treffen können.

In den mehresten Orten Deutschlands bedient man sich zum Solfeggiren der nämlichen Sylben und Buchstaben, womit die Töne benennet werden. Man singt die Tonleiter von C über c d e f g a h c, und die Fortschreitungen durch halbe Töne über c cis d dis e u. s. w. ohne dazu andere Sylben zu gebrauchen. Diese Methode hat den Vortheil, daß das Gedächtniß des Singschülers nicht mit zweyerley Benennungen desselben Tones beschweret wird: indessen ist nicht zu leugnen, daß einige Mitlauter und die vielen i in cis, dis, fis u. a. der Stimme im Singen etwas hart und unbequem fallen. Doch so arg ist es hiemit nicht, als Rousseau es vielleicht meynt, wenn er sagt, daß die Methode der Deutschen so hart und so voller Verwirrung sey, daß man ein Deutscher seyn müsse, um danach solfeggiren zu können, und dem ohngeachtet ein Meister der Kunst zu werden. *) Ein Franzose hat freylich

*) Dict. de Musique Art. Solfier.

freylich keinen Begriff von der Leichtigkeit, mit der ein Deutscher das g oder h aussprechen, und darauf einen vollen Ton angeben kann, noch das Vermögen, es ihm nachzumachen: und was die Unordnung anbetrifft, die mit dieser Methode verknüpft seyn soll, so trifft dieser Vorwurf nur einige wenige eigensinnige Sangmeister, die die fast durchgängig in Deutschland festgesetzte Benennung der Töne nicht annehmen, sondern zween verschiedenen Tönen oft dieselbe Benennung geben, z. B. dis für dis und es, fis für fis und ges ꝛc. wodurch der Schüler freylich verwirrt gemacht werden muß. Bey Vernünftigern hat nach der einfachen Regel: bey allen durch ♯ erhöhten Tönen den Namen e, d, e u. s. f. die Endigung is, und bey allen durch b erniedrigten Tönen, außer bey dem h, welches b genennet wird, den Selbstlautern ein s und den Mitlautern ein es zuzusetzen, jeder Ton seine ihm eigne Benennung, und kann daher weder mit andern verwechselt werden, noch im Solfeggiren die geringste Unordnung verursachen. Es ist wahr, daß einige von diesen Benennungen, als fürnehmlich eis und ais zum Singen ganz und gar unbequem sind; aber ist es denn ein Gesetz, daß der Sänger in allen Tonarten solfeggiren muß? und wenn er in F und B dur solfeggiren und die Noten treffen kann, wird er nicht, wenn man ihm einen Begriff von der Transposition der Tonarten gemacht hat, jedes Singstük aus dem Fis oder H dur, wo diese Benennungen am häufigsten vorkommen, eben so leicht treffen? Da der Sänger mit keiner Applicatur zu thun, sondern blos Intervalle zu treffen hat, die in allen Tonarten dieselben sind, so lehre man ihn solches in den, in Ansehung der Benennung der Töne, leichtesten Tonarten, und um ihn mit den schwereren Tonarten bekannt zu machen, lasse man ihn über verschiedentlich ausgesuchte leicht und schwer auszusprechende Worte singen, und gebe darauf Acht, daß er sie deutlich und verständlich ausspreche. Dieses ist von größerer Wichtigkeit, als die Subtilitäten über die Benennung der Töne, ob es für den Sänger bequemer sey, ut oder do oder c zu singen. Diejenigen, die so sehr für leicht auszusprechende Sylben und wolklingende Vocalen sind, bedenken nicht, daß der daran gewöhnte Sänger dadurch oft untüchtig gemacht wird, in der Folge über ein etwas hartes Wort einen reinen Ton anzugeben. Noch schlimmere Folgen hat die Methode, dem Sänger, wenn er die Noten und Intervalle schon begriffen hat, ganze Stüke über einen einzigen Vocal, wie z. E. über *a* singen zu lassen; dadurch wird seine Kehle zu einer Pfeife, die nur tönt; er gewöhnt sich zu einer lahmen Aussprache im Singen, und alle Worte, die er ausspricht, verwandeln sich endlich in Sylben, die alle nur das a zum Selbstlauter haben. Statt leben, singt er: laban; statt frölich: fralach ꝛc. Ja bey einigen Sängern, die sich täglich in dieser Art zu solfeggiren, oder vielmehr in Passagen üben, bemerkt man diesen Fehler der Aussprache schon in der gemeinen Rede. Selten ist die deutsche Singpoesie von einigen harten oder wenigstens im Singen schwer auszusprechenden Worten frey; darum muß der angehende Sänger neben dem Solfegaiten zugleich in der deutlichen Aussprache leichter und schwerer Worte und aller Vocalen am sorgfältigsten geübt werden, damit er verständlich singen lerne: werden die Worte des Sängers nicht verstanden, so ist er für weiter nichts, als eine lebendige Pfeife zu halten.

In einigen Provinzen von Deutschland wird noch nach den sechs aretinischen Sylben ut re mi fa sol la solfeggiret; daß diese Methode nur

bey

bey den alten Tonarten mit Nutzen zu gebrauchen, hingegen in den neuern wegen der unnützen Schwierigkeiten, die sie verursachen, mit Recht verwerflich sey, wird in dem folgenden Artikel gezeiget werden. Die Franzosen, die diesen sechs Sylben, um die Octave auszufüllen, die siebente, nämlich si zugesetzt haben, thun sich nicht wenig auf diese sieben Sylben zu gut, und preisen sie als die leichtesten zum Solfeggiren an. Wir finden diese Methode aber aus der Ursache, daß c, ces, cis, ut, d, des, dis, re, heißen, folglich drey Töne in unserm Notensystem immer nur einerley Benennung haben, so unvollkommen, und für den Schüler, zumal wenn er, wie Rousseau will, die Benennung der Töne der Tonart C in alle übrigen Tonarten transponiren soll, so daß ut die Tonica, mi die Mediante, sol die Dominante jeder Tonart sey, ohngeachtet des Nutzens, den man sich von dieser Transposition versprechen konnte, so schwer, daß wir sie den deutschen Sangmeistern mit gutem Gewissen nicht anrathen können. Will man sich aber doch wohlklingender Sylben zum Solfeggiren bedienen, so wähle man solche, wo die Benennung der natürlichen und der durch ♯ oder b erhöhten und erniedrigten Töne unterschieden und leicht faßlich sind. Von dieser Art sind folgende von Grams Erfindung:

c d e f g a b | c
da me ni po tu la be | da

deren Anfangsbuchstaben die zwey Buchstaben es zugefügt werden, wenn die Note durch ein ♯ um einen halben Ton erhöhet wird, nämlich des, mes, nes &c. und as, wenn sie durch ein b um einen halben Ton erniedriget wird, das, mas, nas &c. Herr Hiller hat in einer vor kurzer Zeit herausgegebenen Anleitung zum musicalisch richtigen Gesange von dieser sogenannten Damenisation Gebrauch gemacht; aber er nimmt wider die Absicht des Erfinders derselben, die blos statt der gewöhnlichen Benennung der Töne eine leichtere und zum Singen bequemere Sylbeneinführung zum Grunde hatte, wovon da allezeit c, me allezeit d, ni allezeit e u. s. w. bezeichnen sollte, *) mit diesen Sylben Mutationen, nach Art der Aretinischen Solmisation **) vor, wodurch dem angehenden Sänger die Schwierigkeit, die Intervallen treffen zu lernen, doch gewiß vergrößert wird, weil seine Aufmerksamkeit von den Intervallen abgezogen und auf die Mutation der Sylben gerichtet, wenigstens dadurch getheilet wird.

Die Hauptabsicht des Solfeggirens, es geschehe nun auf welche Art es wolle, ist treffen zu lernen. Ich kann hier nicht umhin, kürzlich einer Methode zu erwähnen, die mir vor allen andern die bequemste scheinet, um diese Absicht bey angehenden Sängern glücklich und geschwind zu erreichen. Nachdem die Noten und die auf- und absteigende C dur und A moll Tonleiter nach der gewöhnlichen Benennung der Töne gefaßt sind, mache man den Schüler einen Begriff von der Transposition dieser Tonleitern in andre Tonarten, und der daher entstehenden Nothwendigkeit der Vorzeichnungen. Darauf wird der auf- und absteigende Dreyklang eines jeden Moll- und Durtones, der dem Gesange nach sehr leicht zu lernen ist, gesungen, und der Schüler auf die in jedem Dreyklang enthaltenen Intervalle aufmerksam gemacht. In der Tonleiter und dem Dreyklang sind fast alle Intervallen einer Tonart enthalten. Kleine Exempel, wo diese Intervalle um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget vor-

*) S. Marpurgs Singkunst S. 41. 42.
**) S. den folgenden Artikel.

vorkommen, üben den Schüler in den übrigen Intervallen. Jede Lection wird endlich mit kleinen Singstüken über Worte untermischt, damit der Schüler sogleich gewohnt werde, von der einförmigen Benennung der Töne zu abstrahiren. Diese Methode empfiehlt sich durch ihre Einförmigkeit und Gründlichkeit; auch währt es nicht lange, daß nicht jeder aufmerksame Schüler, der nur einiges Talent zum Singen hat, in mäßiger Bewegung alles vom Blatt treffen könnte.

Die Transposition der Tonarten ist allerdings das schwereste in der Singkunst. Mancher Sänger singt in C dur alles vom Blatt, und würde in H dur unsicher treffen, weil er mit dieser Tonart nicht bekannt genug ist; und doch singt er ein ihm bekanntes Singstük in jeder Tonart mit gleicher Leichtigkeit. Diese Schwierigkeit könnte leicht gehoben werden, wenn die Singcomponisten sich gefallen lassen wollten, die Singstimme eines Stüks, es gehe aus welchem Ton es wolle, nach Art der Waldhörnerstimmen allezeit in C dur, oder wäre es eine Molltonart, in A moll zu transponiren. Allenfalls könnte noch ein Schlüssel zu Hülfe genommen werden, um die zu vielen Nebenlinien unter und über dem Notensystem zu vermeiden. Der Sänger würde alsdann nur zwey Tonarten und zwey Schlüssel sich bekannt machen dürfen, statt daß er, nach der gewöhnlichen Art zu schreiben, sich in zwölf harten und zwölf weichen Tonarten festsetzen muß, wovon die mehresten ihm das Solfeggiren so sauer machen, daß ihm oft die Lust vergeht, treffen zu lernen, ob er gleich der Kunst zu singen nicht entsagt. Daher sind so viele Sänger von Profession, die zur Schande der Kunst und der großmüthigen Belohnung oft nicht eine Terz vom Blatt zu singen im Stande sind.

Singstüke ohne Worte, die blos zum Solfeggiren gemacht, und zur Uebung der Singstimme und des Treffens dienen, werden Solfeggi genennet.

Solmisation.

(Musik.)

Unter dieser Benennung verstehet man die Methode, nach den sechs Aretinischen Sylben ut re mi fa sol la zu solfeggiren.

Guido von Arezzo, ein eifriger Reformator der Musik seiner Zeit, führte im Anfang des eilften Jahrhunderts ein System von zwey und zwanzig diatonischen Tönen, nämlich von unserm großen G angerechnet bis ins zweygestrichene $\bar{\bar{e}}$, unter denen doch unser b schon mit begriffen war, ein, und theilte es in sieben Hexachorde, oder Leitern von sechs auf einander folgenden Tönen ab; drey davon enthielten die Töne g a h c d e, zwey die Töne e d e f g a, und zwey die Töne f g a b c d nach ihren verschiedenen Octaven, denen er die erwähnten sechs Sylben, die die Anfangssylben der ersten sechs Zeilen eines damals gebräuchlichen Hymnus an den heiligen Johannes sind, unterlegte, so daß mi fa allezeit unter dem halben Ton, der sich in jedem dieser Hexachorde von der dritten zur vierten Stufe befindet, zu stehen kam. Die drey Hexachorde von g bis e würden in der Folge das harte, die zwey von c bis a das natürliche und die zwey von f bis d das weiche Hexachord genennet. So lange keines dieser Hexachorde in der Melodie überschritten wurde, behielt jeder Ton seine ihm eigne Sylbe in der Solmisation: stieg oder fiel der Gesang aber über oder unter dem Umfang einer dieser Sexten, oder welches einerley ist, gieng die Melodie in ein anderes Hexachord über, so mußten die

die Sylben mutirt werden, damit das mi fa wieder an seinen Ort zu stehen käme. Daher entstanden Regeln wie die Mutation der Sylben bey den Uebergängen der Hexachorde geschehen müsse. Demohngeachtet konnten beh der Mannichfaltigkeit der Fortschreitungen des Gesanges, die Sylben mi fa nicht allezeit bey einer kleinen Secundenfortschreitung ohne den Schüler zu verwirren, möglich gemacht werden; man bewilligte daher unter gewissen Einschränkungen noch die Sylben la fa zu der Fortschreitung in einen halben Ton. Durch diese Benennungen wurden dem Schüler, wenn er erst die Regeln der Mutation inne hatte, so wol die Schwierigkeit, die halben Töne in den alten Tonarten zu treffen, als auch überhaupt alle Intervalle, in so fern sie in jedem Hexachord nach denselben Sylben gesungen wurden, erleichtert.

Als aber nach der Zeit durch die Einführung des chromatischen und enharmonischen zu dem diatonischen Geschlecht das System der Musik um vieles erweitert, und die alten diatonischen Tonarten um einen oder mehrere Töne höher oder tiefer transponirt werden konnten, wurden dadurch, daß die Sylben mit allen Mutationen mit jeder transponirten Tonart zugleich transponirt werden mußten, die Schwierigkeiten der Solmisation so sehr vergrößert, und die Nothwendigkeit der Octavengattungen so offenbar, daß ohngeachtet der eifrigen Solmisationsverfechter dennoch der meiste Theil der Tonkünstler davon abgieng, und entweder wie die Franzosen den sechs Sylben noch die siebente zusetzten, oder wie die Holländer sieben neue Sylben erfanden, oder wie die Deutschen bey der natürlichen Benennung der Töne stehen blieben, und danach ohne Mutation solfeggirten *)

*) S. den vorhergehenden Artikel.

Die Solmisation hat sich noch in Italien, und in einigen Gegenden Deutschlands erhalten, aber, wie man leicht denken kann, mit vielen Abänderungen. Selbst Buttstett, der ein eifriger Verfechter derselben war, und es dem Mattheson gar nicht vergessen konnte, daß er die ganze Solmisation, mit der man doch einst im Himmel musiciren werde, zu Grabe gebracht, *) muß doch in seiner Vertheidigung derselben **) zugeben, daß bey den chromatischen Tönen cis, dis, fis, gis in C dur die Stimme erhoben werden müsse, weil sie keine eigene Benennung haben; auch erlaubt er statt fa, ni zu singen, wenn vor f ein ♯ steht. †) Er hat aber vollkommen Recht, wenn er behauptet, daß die Solmisation die leichteste Methode sey, den Singschülern Stüke und Choräle aus den alten Tonarten, wo die chromatischen Töne nicht vorkommen, treffen zu lernen.

In Fugen hat die Solmisation auch den Nutzen, daß sie lehret, wie der Gefährte dem Führer durch die Anbringung des Mi fa zu antworten hat, doch nur in der Jonischen Tonart; in den andern Tonarten bestimmt das Mi fa die Antwort nicht allezeit, wie an einem andern Ort gezeiget worden. ††)

Solo.

(Musik.)

Man bedient sich dieses italiänischen Wortes, um ein Stük, oder solche Theile

*) S. dessen neueröffnetes Orchestre, 2. Th.

**) Unter dem Titel: Ut, re, mi, fa, sol, la; tota Musica & Harmonia aeterna.

†) S. 226.

††) S. Fuge.

Theile eines Stüks, wo ein Hauptinstrument mit oder ohne Begleitung sich allein hören läßt, zu bezeichnen. Im ersten Verstande sagt man: ein Violin- ein Flötensolo; und von demjenigen, der ein solches Solo vorträgt, sagt man: er sey ein Solospieler.

Ein solches Solo, welches auch oft Sonate genennet wird, besteht wie diese insgemein aus drey Stüken von verschiedener Bewegung, *) und hat gemeiniglich blos die Geschiklichkeit des Solospielers Schwierigkeiten vorzutragen, und die Annehmlichkeit des Instruments zu zeigen, zum Endzwek. Daher wird bey der Composition desselben insgemein weniger auf einen reinen Satz und sangbare Melodie, noch auf Charakter und Ausdruk, sondern oft blos auf unerwartete Fortschreitungen, fremde und schwere Passagen, übernatürliche hohe Töne, Sprünge, Läufer, Doppeltriller und dergleichen Schwierigkeiten, die auf das geschikteste vorgetragen werden müssen, wenn sie gefaßt werden sollen, gesehen; und die Ausführung hat weniger den Zwek, zu rühren, als Bewundrung zu erregen. Wenn ein Solospieler die geringste Anlage zur Composition bey sich fühlet, und es so weit gebracht hat, daß er das, was er auf seinem Instrument herausklaubt, zu Papier bringen kann, so setzt er sich seine Solos selbst, weil Niemand ihm sie zu Dank machen kann, und weil Niemand, als er selbst, besser wissen kann, was er auf seinem Instrument herauszubringen fähig ist. Er setzt das Adagio oft in ganz simpeln Noten, die, wenn man sie singt, ohne Rhythmus, ohne Geiang und ohne Geschmak sind; aber seine Phantasie weiß sie im Vortrag mit so vielen Feinheiten und Coloraturen zu verbrämen, daß es in Wahrheit eine Lust ist, zu sehen, wie andere ihm zuhören. Oft enthält ein Solo auch blos anscheinende Hauptschwierigkeiten, dergleichen ist das Flageolet oder das Pizzicato während dem Spielen auf der Violine, das Harpegato, oder das Händeüberschlagen auf dem Clavier, und lange Triller, oder Läufer durch die Tonleiter herauf und herunter, auf den mehresten Instrumenten; mit sechs solchen auswendig gelernten Solos erregt ein Solospieler oft die Bewunderung der ganzen Welt. Fehlet ihm gleich dabey das Vermögen, einen einzigen Takt aus den Ripienstimmen, wie es sich gehört, mitspielen zu können; so wird ihm doch nur von Wenigen, die es verstehen, der Name eines Virtuosen versagt.

So sind die schlechten und die mehresten Solos und Solospieler beschaffen. Ein guter Solospieler ist zugleich ein guter Ripienist, und hat er den Vortrag in seiner Gewalt, so sucht er Ausdruk darein zu bringen, und nicht sowol durch seine Fertigkeit zu frappiren, als durch die leidenschaftlichen Töne, die er seinem Instrument erpreßt, auf das Herz seiner Zuhörer zu würken. Ein gutes Solo ist eben das, was wir eine gute Sonate nennen; hievon wird im folgenden Artikel umständlicher gesprochen werden. Zur Uebung der Fertigkeit und des guten Vortrages sind die Solos von mannichfaltiger Art, jedem Instrumentspieler die unentbehrlichsten Stüke.

In Concerten heißen die Theile der Hauptstimme, wo die übrigen Instrumenten blos accompagniren oder pausiren, Solo. *)

In vielstimmigen Stüken, wo jede Stimme mehr als einfach besetzt ist, bedient man sich, fürnehmlich in den Singstimmen, des Solo oft statt des Piano: alsdenn singt nur einer von

*) S. Sonate.

*) S. Concert.

von der Stimme, und die übrigen schweigen so lange, bis das Wort Tutti ihnen anzeigt, daß sie wieder eintreten sollen.

Sonate.

(Musik.)

Ein Instrumentalstük von zwey, drey oder vier auf einander folgenden Theilen von verschiedenem Charakter, das entweder nur eine oder mehrere Hauptstimmen hat, die aber nur einfach besetzt sind: nachdem es aus einer oder mehreren gegen einander concertirenden Hauptstimmen besteht, wird es Sonata a solo, a due, a tré &c. genennt.

Die Instrumentalmusik hat in keiner Form bequemere Gelegenheit, ihr Vermögen, ohne Worte Empfindungen zu schildern, an den Tag zu legen, als in der Sonate. Die Symphonie, die Ouvertüre, haben einen näher bestimmten Charakter; die Form eines Concertes scheint mehr zur Absicht zu haben, einem geschikten Spieler Gelegenheit zu geben, sich in Begleitung vieler Instrumente hören zu lassen, als zur Schilderung der Leidenschaften angewendet zu werden. Außer diesen und den Tänzen, die auch ihren eigenen Charakter haben, giebt es in der Instrumentalmusik nur noch die Form der Sonate, die alle Charaktere und jeden Ausdruk annimmt. Der Tonsetzer kann bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, des Schmerzens, oder der Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Frölichkeit ein Monolog auszudrüken; oder ein empfindsames Gespräch in blos leidenschaftlichen Tönen unter gleichen, oder von einander abstechenden Charakteren zu unterhalten; oder blos heftige, stürmende, oder contrastirende, oder leicht und sanft fortfließende ergözende Gemüthsbewegungen zu schildern. Freylich haben die wenigsten Tonsetzer bey Verfertigung der Sonaten solche Absichten, und am wenigsten die Italiäner, und die, die sich nach ihnen bilden; ein Geräusch von willkührlich auf einander folgenden Tönen, ohne weitere Absicht, als das Ohr unempfindsamer Liebhaber zu vergnügen, phantastische plözliche Uebergänge vom Frölichen zum Klagenden, vom Pathetischen zum Tändelnden, ohne daß man begreift, was der Tonsetzer damit haben will, charakterisiren die Sonaten der heutigen Italiäner, und wenn die Ausführung derselben die Einbildung einiger hizigen Köpfe beschäftiget, so bleibt doch das Herz und die Empfindungen jedes Zuhörers von Geschmak oder Kenntniß dabey in völliger Ruhe.

Die Möglichkeit, Charakter und Ausdruk in Sonaten zu bringen, beweisen eine Menge leichter und schwerer Claviersonaten unsers Hamburger Bachs. Die mehresten derselben sind so sprechend, daß man nicht Töne, sondern eine verständliche Sprache zu vernehmen glaubt, die unsere Einbildung und Empfindungen in Bewegung sezt, und unterhält. Es gehört unstreitig viel Genie, Wissenschaft, und eine besonders leicht fängliche und hartende Empfindbarkeit dazu, solche Sonaten zu machen. Sie verlangen aber auch einen gefühlvollen Vortrag, den kein Deutsch-Italiäner zu treffen im Stande ist, der aber oft von Kindern getroffen wird, die bey Zeiten an solche Sonaten gewöhnt werden. Die Sonaten eben dieses Verfassers von zwey concertirenden Hauptstimmen, die von einem Baß begleitet werden, sind wahrhafte leidenschaftliche Tongespräche; wer dieses darin nicht zu fühlen oder zu vernehmen glaubt, der bedenke, daß sie nicht allezeit so vorgetragen werden, wie sie sollten. Unter diesen zeichnet sich eine, die ein solches Gespräch zwischen einem Melancho-

lancholicus und Sanguineus unterhält, und in Nürnberg gestochen ist, so vorzüglich aus, und ist so voller Erfindung und Charakter, daß man sie für ein Meisterstük der guten Instrumentalmusik halten kann. Angehende Tonsetzer, die in Sonaten glüklich seyn wollen, müssen sich die Bachischen und andre ihnen ähnlichen zu Mustern nehmen.

Für Instrumentspieler sind Sonaten die gewöhnlichsten und besten Uebungen; auch giebt es deren eine Menge leichter und schwerer für alle Instrumente. Sie haben in der Cammermusik den ersten Rang nach den Sinfonien, und können, weil sie nur einfach besetzt sind, auch in der kleinesten musicalischen Gesellschaft ohne viele Umstände vorgetragen werden. Ein einziger Tonkünstler kann mit einer Claviersonate eine ganze Gesellschaft oft besser und würksamer unterhalten, als das größte Concert.

Von Sonaten von zwey Hauptstimmen, mit einem blos begleitenden oder concertirenden Baß, wird im Artikel Trio umständlicher gesprochen werden.

Sonnet.

(Dichtkunst.)

Ein kleines lyrisches Reimgedicht, das sich vorzüglich durch seine äußere Form von andern unterscheidet. Es besteht aus vier Strophen, davon die zwey ersten von vier, die beyden andern von drey Versen sind, so daß das Ganze vierzehen Verse hat. Die Reimen der ersten Strophe müssen eben so seyn, wie in der zweyten, und der erste Vers muß nicht nur mit dem vierten, sondern auch mit dem fünften; der zweyte mit dem dritten und auch mit dem sechsten; der dritte mit dem zweyten und siebenten, und der vierte wieder mit dem achten reimen. In der dritten Strophe reimen die beyden ersten Verse; hernach kann der Dichter die vier übrigen Reime ordnen, wie er will.

Dieses hat so ziemlich das Ansehen einer poetischen Tändeley. Bodmer vergleicht es scherzend mit dem Bett des Prokrustes; denn der Dichter muß seine Gedanken in die Form des Sonnets hineinzwingen, und sie also bald in die Länge streken, bald abkürzen.

Man hat heroische und verliebte Sonnete, auch einige moralischen Inhalts. Bey uns ist es völlig in Abgang gekommen; aber in Italien scheinet man noch darein verliebt zu seyn. Ohne Zweifel hat der unnachahmliche Petrarcha dieses Gedicht seinen Landsleuten so schätzbar gemacht.

Sophokles.

Ein bekannter griechischer Trauerspieldichter, von welchem sieben Tragödien bis auf unsre Zeiten ganz erhalten worden. Dem Alter nach fällt er zwischen den Aeschylus und den Euripides, den er noch überlebt haben soll. Die historischen Nachrichten von ihm lassen sich kurz zusammen ziehen. Er war ein gebohrner Athenienser von geringer Herkunft. Von den besondern Veranlassungen, die ihn zum Trauerspieldichter gemacht haben, wissen wir nichts. Die Anzahl aller von ihm verfertigten Tragödien soll sich auf 125 belaufen haben, und vier und zwanzigmale soll er damit den Preis oder Sieg davon getragen haben. Von allen seinen Stüken sollen die Antigone und die Elektra, die wir beyde noch haben, seinen Mitbürgern am meisten gefallen haben. Zur Belohnung für die erstere soll er von dem Volke die Präfektur von Samos bekommen haben. Vermuthlich geschah es auch mehr Ehrenhalber, als wegen seiner Geschiklichkeit in Staatsgeschäfften, daß er dem Perikles zum Amtsgenossen in der höchsten Staatsbedienung ist gesetzt wor-

den. Er soll in einem Alter von 95 Jahren vor Freude über einen unverhofften Sieg, den er mit einer Tragödie erhalten hat, gestorben seyn.

Man sagt von dem Bildhauer Polyklet, er habe eine Statue von so auserlesenen Verhältnissen, und so großer Schönheit gemacht, daß sie den andern Künstlern zum Muster gedienet, und deswegen die Regel genennt worden. Fast jede der sieben Tragödien des Sophokles, die wir noch haben, verdiente den Namen der Regel dieser Dichtungsart. Wenigstens dünkt uns, wenn das Ideal einer ganz vollkommenen Tragödie zu entwerfen wäre, daß man es nicht besser entwerfen könnte, als wenn man die Stücke dieses Dichters zum Muster dazu nähme: wiewol wir damit gar nicht behaupten wollen, daß keine Tragödie gut sey, als die nach diesem Muster gemacht ist.

Dem Plan und der Anordnung nach sind diese Stüke vollkommen. Jedes stellt uns eine Handlung vor Augen, die von Anfang bis zum Ende in unsrer Gegenwart so vorgeht, daß alles den höchsten Grad der Wahrheit, den natürlichsten und ungezwungensten Zusammenhang hat; so daß wir ohne Mühe mit der größten Klarheit den ganzen Zusammenhang der Sachen fassen, und wie jedes geschieht, einsehen. Die Handlung selbst hat, wenn wir uns als Athenienser betrachten, allemal etwas sehr merkwürdiges, und interessirt ohne Unterbrechung vom Anfange bis zum Ende, so daß es uns sehr leid thun würde, wenn wir nur einen Augenblik gehindert würden, das, was geschieht, zu sehen oder zu hören.

Seine Personen sind eben so interessant, als die Handlungen. Jede hat ihren sehr wolbestimmten eigenen Charakter, dem alles, was sie spricht und thut, vollkommen angemessen ist. Alles, was wir von ihnen hören, und was wir sie verrichten sehen, hat das Gepräg der Natur, wie sie sich in den Umständen, und nach dem Charakter würklich zeiget. Sie handeln und sprechen nicht mit der ganz leidenschaftlichen Energie einer noch rohen Natur, wie die Personen des Aeschylus: sie setzen nicht in Erstaunen, und erschüttern nicht; aber durchaus fühlt man sich mit von tragischem Ernst ergriffen. Ueberall ist das Sittliche mit dem Leidenschaftlichen verbunden, und beydes hat einen Grad der Wichtigkeit, der uns durchaus gleich stark denken und empfinden läßt. Aber weder in den Gedanken, noch in den Gesinnungen, noch in den Leidenschaften, stößt uns etwas auf, das uns zerstreuet, oder auf Nebensachen, oder auf den Dichter führet; weil nichts weder zur Unzeit geschieht, noch übertrieben, noch sonst unangemessen, unrichtig, oder unschiklich ist.

Dieser Dichter stehet in allen Absichten gerad in der Mitte zwischen der rohen Hoheit und Heftigkeit des Aeschylus, und der höchst rührenden, zärtlichen Empfindsamkeit, und wortreichen, sittlichen Weisheit des Euripides. Man ist deswegen ziemlich durchgehends darin einig, ihm die erste Stelle unter den tragischen Dichtern zu geben. Doch finden wir es gar nicht anstößig, daß Quintilian es unentschieden läßt, ob er dem Euripides vorzuziehen sey. *) So viel ist gewiß, daß er das Herz nicht so tief verwundet, als sein jüngerer Nacheiferer; aber er hat auch keinen einzigen von den Fehlern des Euripides.

Einzele kleine Fleken kleben allerdings seinen Stüken noch hier und da

*) Uter (Sophocles an Euripides) sit poeta melior inter plurimos quæritur. Idque ego sane, quoniam ad præsentem materiam nihil pertinet, injudicatum relinquo. Inst. L. X. c. 1. 67.

da an, die mit der größten Leichtigkeit abzuwischen wären. Wir haben in einem andern Artikel ein Beyspiel des Spitzfündigen *) aus ihm angeführt, und es scheinet so gar, daß ihm in einem der besten Stüke ein Wortspiel entfahren sey; wenigstens kommt mir folgendes so vor. Antigone und Ismene sehen die von dem Creon verweigerte Beerdigung des Leichnams ihres Bruders mit sehr ungleichen Augen an. Da die erstere sich der Sache mit großer Wärme der Empfindung annimmt, sagt ihr Ismene:

Θερμην ἐπι ψυχροισι καρδιαν ἐχεις.

du zeigest bey einer so kalten Sache viel Hitze. Wenigstens scheinet es, daß hier ein schiklicheres Wort, als ψυχροισι hätte gewählt werden sollen, um zu sagen, die Sache sey von keiner großen Wichtigkeit. Allein, selbst solche kleine Fleken sind höchst selten, und werden an einem Dichter, der fast bis in Kleinigkeiten vollkommen ist, kaum bemerkt.

Sparrenkopf.

(Baukunst.)

Eine hervorstehende Zierrath unter der Kranzleiste der jonischen, corinthischen und römischen Gebälke. **) Man leitet ihren Ursprung nicht ohne Wahrscheinlichkeit von den hervorstehenden Dachsparren her. Ihre Form ist aus den Figuren zu sehen. Sie werden entweder ganz einfach gemacht, oder mit geschnitzten Zierrathen verschönert, nachdem die Zierlichkeit des Ganzen es zu erfodern scheinet. Die Sparrenköpfe kommen darin mit den Balkenköpfen und mit den Zähnen überein, daß sie immer mitten auf die Säulen oder Pfeiler treffen müssen. Dieses verursachet in Ansehung ihrer Größe und Austheilung manche Schwierigkeit.

Man thut wol, wenn man sie halb so breit macht, als die Zwischentiefen, und ihnen in Ansehung der Größe 5 Minuten Breite giebt, wie Goldmann rathet. Denn auf diese Art fallen bey allen Säulenweiten die Schwierigkeiten der Austheilung weg. Hingegen geben die Maaße andrer Baumeister nur auf einige Säulenweiten. Des Vignola Eintheilung z. B. paßt nur auf die Säulenweiten von 4. 8. 12. 16. Model.

Die Sparrenköpfe werden doch in oben erwähnten Ordnungen nicht allemal angebracht: Man findet Gebälke, wo die Kranzleiste gerade über dem Boorten oder Fries anschließt. Es scheinet, daß sie zuerst in der dorischen Ordnung gebraucht, und daher in andern nachgeahmet worden.

Es ist eine artige Beobachtung, die der französische Baumeister Le Roy an alten Gebäuden in Athen gemacht hat, daß die Sparrenköpfe sich von der waagerechten Lage gerade in dem Winkel abwerts neigen, den die Fläche des Dachs mit der waagerechten Linie macht. Daraus wird die Vermuthung, daß sie die untersten Ende der Dachsparren vorstellen, bestätiget.

Spitzfündigkeit.

(Schöne Künste.)

Eine unzeitige Scharfsinnigkeit, die die Begriffe über die Nothdurft und über die Natur der Sachen entwikelt, und subtile, schwer zu entdekende Kleinigkeiten bemerkt, die kein Mensch wissen will, oder wenn er sie bemerkt, verachtet; weil sie auf nichts gründliches führen. Es fällt mir eben ein Beyspiel hievon aus einer Tragödie des sonst so gründlichen und überall großen Sophokles ein. Folgende Stelle aus seinem Ajax scheint mir wenig-

*) S. Spitzfündigkeit.

**) Man sehe die Figur im Artikel Kranz. Das lateinische Wort für diese Zierrath ist Mutulus; im Französischen heißt sie Modillon.

wenigstens, als ein Beyspiel hieher zu gehören. Tekmessa hatte bemerkt, daß Ajax sich von seiner Raserey etwas erholt hatte. Dieses veranlasset zwischen dem Chor und ihr folgende Unterredung.

Der Chor. Aber wenn er wieder zu sich selbst gekommen ist, so ist es gut für uns.

Tekm. Was würdest du, wenn du die Wahl hättest, wählen? Wolltest du lieber deine Freunde betrübt sehen, und selbst vergnügt seyn, oder an ihrer Betrübniß Theil nehmen?

Chor. Das doppelte Uebel scheinet mir das Größere.

Tekm. Und dieses leiden wir itzt, da uns selbst nichts fehlt.

Chor. Wie verstehest du das, ich begreife dich nicht

Tekm. Da Ajax noch verrükt war, gefiel er sich selbst in dieser Krankheit, und wir, denen nichts fehlte, litten für ihn. Itzt aber, da er zu sich selbst gekommen ist, wird er von einer bösen Traurigkeit hingerissen, und wir leiden nicht weniger, als vorher.

Die Spitzfündigkeit ist ein Fehler, den die Redner am meisten begehen; ein besonderes Muster derselben, und auch der besten Art sie zu beantworten, hat uns Sextus Empiricus *) aufbehalten, in dem Proceß, den ein Schüler des Redners Korax gegen seinen Lehrmeister angefangen, und der sich dadurch endigte, daß beyde Partheyen von dem Richtstuhl weggejagt wurden.

Die Spitzfündigkeit ist einer der schlimmsten Fehler des Geistes. Sie verleitet den Spitzfündigen, sich überall mit Rauch und Nebel, anstatt würklicher und brauchbarer Begriffe und Gedanken zu beschäfftigen, und sich gründlich zu dünken, wo er kaum die Oberfläche der Dinge berühret. Er hält sich überall an dem Scheine der Dinge, und dünket sich groß damit.

Der spitzfündige Witz drechselt und schleift so lange an einem witzigen Einfall, bis er ihm eine nicht mehr sichtbare Spitze gegeben hat, die kein Mensch mehr fühlt, und nur eine verworrene Phantasie noch zu fühlen glaubet. Aber nirgend ist diese Schwachheit oder Art von Narrheit gefährlicher, und Menschen von gerader Art zu handeln, anstößiger, als in praktischen Dingen, die unmittelbar auf Handlungen gehen. Denn da thut der Spitzfündige nie, was die gerade gesunde Vernunft zu thun befiehlt; darum trifft er nie auf den Zwek, auf den er doch immer zu treffen sich einbildet. Es sind unserm Denken und Nachforschen gewisse Schranken gesetzt, die man nicht überschreiten kann, ohne sich ganz in Spitzfündigkeiten zu verlieren. Wir müssen gar ofte bey klaren Begriffen, die wir unmittelbar als einfache Vorstellungen empfinden, stehen bleiben, wenn es uns gleich dünkt, als sollten wir darin noch etwas entwikeln müssen. Wer den unglüklichen Hang hat, da, wo sein Gefühl klar spricht, noch weiter nachzugrübeln, ob er auch recht fühle, der verfällt in Spitzfündigkeiten. So sagt uns ein unmittelbares sehr klares Gefühl, daß wir dem, der Noth leidet, zu Hülfe kommen sollen, und läßt keinen Zweifel übrig. Aber der Spitzfündige findet da noch sehr vieles zu untersuchen und zu bedenken, und hilft entweder gar nicht, oder auf eine so künstliche Weise, daß es eben so viel, als nichts ist.

In Werken des Geschmaks sagt uns ein sehr klares Gefühl gar ofte, daß etwas gut oder schlecht, oder daß gerade so viel zum Zwek hinreichend sey. Aber der Spitzfündige sucht noch scheinbare, nicht mehr im Gefühl, sondern in einer verstiegenen Phantasie liegende Gründe, das Gute besser,

*) Adv. Mathem. Lib. II.

besser, das Hinlängliche noch stärker zu machen, oder das Schlechte zu vertheidigen.

Wir würden hier aber auch selbst nothwendig in Spitzfündigkeit gerathen; wenn wir unternehmen wollten, anzuzeigen, wo man sich mit den klaren Begriffen der gesunden Vernunft, mit dem bestimmten Gefühl des Geschmaks und der Empfindung begnügen soll, ohne die Gründe der Sachen weiter zu entwikeln, und wo man ohne Gefahr die Untersuchung weiter treiben könne. Man muß auch hier die Schranken empfinden; weil sie sich nicht zeichnen lassen. Der einzige Rath, den man denen, die noch Gefühl haben, geben kann, ist dieser, daß sie, wenn sie sich in Untersuchungen und in Zergliederung der Sachen vertieft haben, den Erfolg, oder die Schlüsse, die sie herausgebracht, wieder gegen das, was sie vor der Untersuchung durch blos genaue Aufmerksamkeit auf ihr Gefühl, geurtheilt haben, halten, und bey dem geringsten Widerspruch, den sie zwischen beyden entdeken, eher dem Gefühl, als der subtilen Untersuchung trauen. Findet ihr, daß auch ein Kunstrichter etwas, das ihr bey guter Aufmerksamkeit auf alles dazu gehörige schlecht, oder anstößig, oder unschiklich gefunden habt, durch sehr künstliche Entwiklung als gut und schiklich angepreißt; so vergleichet das, was ihr von seinen Gründen klar fühlet, gegen das, was ihr vorher von der Sache gefühlt habet. Hat dieses noch mehr Klarheit als jenes, so setzet ein Mißtrauen in das Urtheil des Kunstrichters; es könnte gar wol seyn, daß er ein bloßer Sophist wäre.

Spitzleiste.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort ist geschikt, dasjenige auszudrüken, was die Franzosen eul-de Lampe nennen. Denn ursprünglich bedeutet Leiste jeden geformten Körper, daher Spitzleiste, ein in eine Spitze geformter Körper ist.

In der Baukunst bedeutet es einen von einer breiten halbrunden Fläche unten in eine Spitze auslaufenden Körper, der an einer Wand fest gemacht ist, um etwas darauf zu stellen. Ehedem hat man sie sehr häufig an die Vorderseiten der Camine angebracht, um allerhand kleine Zierrathen, Theetassen u. d. gl. darauf zu setzen.

In der Zeichnung heißt es eine solche spitz zulaufende gestochene Zierrath, die insgemein am Ende eines Buches angebracht wird.

Spondeus.

(Dichtkunst.)

Ein Sylbenfuß von zwey langen Sylben, als Zukunft, Wahrheit. Weder die Alten, noch die Neuern haben irgend ein Sylbenmaaß von lauter Spondeen zusammengesetzt; der Fuß dienet also blos unter andern, um den Vers Mannichfaltigkeit zu geben. Wenn einige Spondeen nach einander kommen, so geben sie den Vers einen langsamen, feyerlichen Gang. Daher dieser Fuß besonders zum Hexameter, wo der Dichter etwas langsames und majestätisches auch so ausdruken will, sehr dienlich ist. Unsre Dichter, welche die griechischen Sylbenmaaße nachahmen, klagen darüber, daß die deutsche Sprache wenig recht gute Spondeen hat. Wir können deswegen die Majestät des Ganges im Hexameter nicht so oft in der Vollkommenheit erreichen, wie es die Alten konnten. Bisweilen brauchen unsre Dichter die Spondeen da, wo sie Trochäen nöthig hätten; aber wenn der Spondeus recht rein ist, so macht dieses doch etwas Anstoß.

Spott.

(Schöne Künste.)

Ich stehe bey mir selbst an, ob ich dieses Wort brauchen könne, um das auszudrüken, was das lateinisch griechische Wort Ironia bedeutet; denn es scheinet, daß der Spott ohne Ironie seyn könne, und daß die Ironie nicht immer spotte. Indessen haben wir für jenen Fall die Worte auslachen und höhnen, und daß Wort Spaß scheinet das letztere auszudrüken. Wie dem nun sey, so ist hier von der Ironie die Rede, die man braucht, um Personen, oder Sachen lächerlich zu machen; sie besteht darin, daß man etwas spricht oder thut, das unter dem unmittelbaren Schein des Beyfalls, oder Lobes, gerade das Gegentheil bewürket. Cicero speiste bey einem gewissen Damasippus, der seinen Gästen ziemlich schlechten und noch jungen und herben Wein vorsetzte. „Trinken sie doch, meine Herren, sagte der Wirth, es ist vierzigjähriger Falerner. Cicero kostet ihn, und sagt: In der That, der hat ein gesundes und frisches Alter. *) Dies ist Spott. Denn unter dem Schein, das vorgegebene Alter des Weines zu bestätigen, sagt er gerade das Gegentheil, um den Wirth desto lächerlicher zu machen.

Der Spott ist demnach eine besondere Art des Scherzes, der aus Zweydeutigkeit entsteht. Man giebt Beyfall oder Lob, wo man tadeln will; man stellt sich ernsthaft, wo man lachen, dumm, wo man witzig seyn will. Er ist aber von vielerley Art, oder Kraft. Der gemäßigte Spott, der ohne ernstlichere Absichten blos zur Belustigung dienet, um ernsthaften Geschäfften und Unterredungen etwas fröhliches zu geben. Er bewürkt blos ein sanftes Lächeln, und warnet die, gegen welche er gerichtet ist, mehr freundschaftlich, als drohend. Dergleichen mischte Sokrates sehr häufig in seine Gespräche, indem er sich stellte, als ob er denen, die er belehren wollte, in ihren ganz unrichtigen Begriffen völlig beypflichtete. Diesem ist auch die Verstellung ähnlich, die den Fabulisten und andern Erzählern gewöhnlich ist, wenn sie ihre Schalkheit und Lust zu tadeln unter einen Ton der treuherzigen Einfalt verstekken, wovon man bald in jeder Fabel des La Fontaine Beyspiele findet.

Lustig ist der Spott, wenn man blos scherzet, ohne beleidigen zu wollen. Als Cicero seinen Schwiegersohn Lentulus, der ein kleiner Mann war, mit einem großen Degen an der Seite sah, fragte er: **Wer mag meinen Schwiegersohn an dies Schwert angebunden haben?** Ueber solchen Spott, besonders wenn die Sache etwas übertrieben ist, und man merkt, daß es auf keine würkliche Beschimpfung abgesehen ist, lacht allenfalls der, den er trifft, auch noch mit.

So bald man aber die Absicht hat, würklich zu beleidigen, Personen und Sachen verächtlich zu machen, wird der Spott schon beißend, auch wol bitter, wenn man gewahr wird, daß der Spottende etwas aufgebracht ist.

Fein ist der Spott, wenn die Verstellung, die immer bey dem Spottenden ist, höchst natürlich und wahrscheinlich ist, so daß nur etwas Scharfsinnigere sie entdeken, oder wenn der Hauptbegriff, darin eigentlich die Zweydeutigkeit liegt, ohne Scharfsinn nicht zu merken ist. Frostig aber, oder stumpf ist er, wenn er nicht trifft, oder nicht haftet; wenn das, was man damit lächerlich oder verächtlich machen will, es nicht ist, oder sich doch durch den Spott nicht so zeiget.

Da das blos belustigende Spotten zum Scherz gehört, von dem wir gesprochen

*) Bene fert ætatem. Macrob. Sat. L. II. c. 3.

sprochen haben; so betrachten wir hier blos den beißenden Spott, der ernstliche Absichten hat.

Menschen von einigem Gefühl ist nichts schmerzhafter und unerträglicher, als sich verachtet zu sehen. Wer sich sonst für nichts mehr fürchtet, hat doch noch Scheu für die Gefahr, verachtet und verlacht zu werden. Daher ist die Verachtung eine der empfindlichsten Strafen, womit man drohen, oder würklich züchtigen kann. Ist aber an einem Narren, oder Böswicht gar nichts mehr zu bessern; so ist die Verachtung und Beschimpfung, der er ausgesetzt wird, doch eine heilsame Warnung für andere.

Nun ist schwerlich irgend ein Mittel, einen Menschen, der es verdienet, der Verachtung lebhafter auszusetzen, als der Spott. Wer die Gabe zu spotten in einem etwas beträchtlichen Grade hat, kann Narren und Böswichtern sehr furchtbar werden. Darum gehört sie auch unter die schätzbaren Talente der Redner und Dichter, zugleich aber unter die gefährlichen Waffen, von denen ein höchst schädlicher Mißbrauch kann gemacht werden. Wie man durch recht beißenden Spott Narren, Heuchler und Böswichte so beschämen kann, daß sie sich nicht unterstehen, sich wieder auf einer öffentlichen Scene sehen zu lassen; so kann er auch auf eine meuchelmörderische Weise gegen Unschuldige, oder solche, die mehr Warnung als Beschimpfung verdienen, gemißbraucht werden. Was wir von dem Gebrauch und Mißbrauch der Satyre gesagt haben, *) kann auch hierauf gelten. Also ist es unnöthig, sich hierüber besonders einzulassen.

Zum Glük ist die Gabe zu spotten etwas seltenes. Ohne mehr als gewöhnliche Urtheilskraft und sehr feinen Witz kann sie nicht bestehen. Der Hauptspötter der itzigen Zeit ist wol Voltaire, der aber diese Gabe weit mehr gemißbraucht, als gut angewendet hat.

*) S. oben S. 559 f.

Sprache.

Man sagt insgemein, die Sprache sey dem Dichter, was die Farbe dem Mahler ist; im Grund aber ist sie noch weit mehr; weil nicht blos das Colorit, sondern die Zeichnung der Gedanken selbst von der Sprache abhängt. Es darf also nicht erst bewiesen werden, daß die Vollkommenheit der redenden Künste größtentheils von der Vollkommenheit der Sprache abhängen, deren sie sich bedienen. Jedermann begreift, daß Homer in der scythischen oder einer andern barbarischen und noch wenig vervollkommneten Sprache die Ilias nicht würde gesungen haben, die wir itzt in der griechischen Sprache bewundern: und wenn er es unternommen hätte, so würden seine Gesänge zwar immer das Werk eines großen Genies, aber unendlich weit unter der Ilias gewesen seyn, die wir itzt haben. Tausend Dinge, die er vermittelst der griechischen Sprache zeichnen konnte, würden in der scythischen Ilias nicht gewesen seyn; weil ihr die Worte zum Ausdruk gefehlt hätten.

Was also dem Mahler das Studium der Zeichnung und des Colorits ist, das ist dem Redner und Dichter das Studium der Sprache. Mit dem Genie des Raphaels würde man ohne Fertigkeit im Zeichnen und der Farbengebung nur schlechte Gemählde machen; und mit dem Genie des Homers, oder Pindars, würde der, der nur eine schlechte und rohe Sprache besäße, wenig Vollkommenes in der Dichtkunst an den Tag bringen. Man kann einigermaaßen sagen, daß die Kunst des Redners und Dichters im Besitz der Sprache bestehe. Wenigstens ist dieses in so

fern wahr, als es richtig ist, daß die Kunst des Mahlers in Zeichnung und Farbengebung bestehe. Es giebt ohne Zweifel viel Menschen, die so lebhaft denken, so angenehm und so mahlerisch phantassren, und so stark empfinden, als die guten Dichter, die aber das, was sie denken und empfinden, aus Mangel der Kenntniß oder Uebung in der Sprache, nicht wie die Dichter zu sagen wissen. Mit einem solchen Genie wird man also blos alsdenn ein guter Dichter, wenn man auch das Instrument zum Ausdruk der Gedanken in seiner Gewalt hat. So sehr wesentlich gehört es zur Vollkommenheit der redenden Künste, daß man eine vollkommene Sprache völlig besitze.

Die Betrachtung der ästhetischen Vollkommenheit der Sprache gehört demnach wesentlich zur Theorie der Künste, und die Uebungen, wodurch man die Sprache in seine Gewalt bekommt, sind ein eben so wesentlicher Theil der Kunstübung des Redners und Dichters. Wie aber die Sprache von allen Erfindungen des Genies die bewundrungswürdigste, und in Absicht auf die Menge und Mannichfaltigkeit dessen, was dazu gehöret, die größte ist, so wäre auch unendlich viel davon zu sagen. Es wird also wol Niemand erwarten, daß in diesem Artikel alle Eigenschaften einer ästhetisch vollkommenen Sprache angezeiget werden. Auch würden wir schon die hier gesetzten Schranken weit überschreiten müssen, wenn wir uns blos in eine etwas umständliche Beurtheilung der deutschen Sprache und ihrer Tüchtigkeit, oder Untüchtigkeit für die redenden Künste einlassen wollten. Also schränken wir uns blos auf einige ganz allgemeine Anmerkungen ein, die dem, der diese wichtige Materie von Grund aus abhandeln wollte, vielleicht die Arbeit etwas erleichtern könnten, auch dem angehenden Redner und Dichter die Hauptstüke, worauf er bey dem so wichtigen Studium der Sprache vorzüglich zu sehen hat, anzeigen werden.

Man muß in der Sprache den Körper, oder das, was zum Schall und zur Aussprache gehöret, von dem Geist oder der Bedeutung unterscheiden. Jedes kann seine ihm eigene Kraft haben. Das Körperliche der Sprache ist zum Gebrauch der redenden Künste um so viel schiklicher, je klärer, vernehmlicher und bestimmter der Ton einzeler Wörter und Redensarten ist, und je fähiger dadurch die Sprache ist, durch das blos Schallende Mannichfaltigkeit des Charakters oder Ausdruks anzunehmen.

Der gute Klang, oder die Klarheit und Vernehmlichkeit der Wörter und Redensarten ist unumgänglich nothwendig; weil es eine wesentliche Eigenschaft jeder schönen Rede ist, daß sie das Ohr klar und bestimmt rühre, damit man sie nicht nur gern höre, sondern auch desto leichter behalte. Wie dieses von dem Klang einzeler Sylben, ihrer Kürze und Länge von der Zusammensetzung der Sylben in Wörter, den Accenten der Wörter und von der Menge einsylbiger, kurzer und langer Wörter abhange, wäre eine weitläuftige Untersuchung, die jeder, der ein gutes Ohr hat, leicht se bst anstellen kann. Man kann alles, was zur Klarheit und Vernehmlichkeit des Schalles, sowol einzeler Wörter, als ganzer Sätze, erfordert wird, leicht aus dem beurtheilen, was zur Klarheit und Faßlichkeit sichtbarer Formen gehört. Hiervon haben wir in verschiedenen Artikeln gesprochen. *)

Zum Charakter des Schalles, oder seinem durch bloßen Klang zu bewürkenden Ausdruke rechnen wir, erstlich; daß die Rede eine bald langsamere, bald geschwindere, bald sanftfließende,

*) S. Form; Glied; Gruppe; Schön.

fließende, bald fröhlichlaufende, bald rauschende, bald pathetisch einhergehende Bewegung annehmen könne. Dazu müssen Sylben und Wörter schon gebaut seyn, weil diese Verschiedenheiten in der Bewegung nur zum Theil von dem Vortrag des Redenden herkommt. Denn man würde vergeblich unternehmen, eine Reihe kurzer Sylben langsam, oder langer schnell; oder harte und rauhe Wörter sanft auszusprechen; dieses Charakteristische muß schon im Schall der Wörter liegen. Ferner gehört zum Charakter des Schalles auch das Sittliche und Leidenschaftliche des Tones, wenn er auch ohne die Geschwindigkeit, oder Langsamkeit der Bewegung genommen wird. Es ist offenbar, daß ein Wort vor andern zärtlich, oder traurig, oder ungestüm klinge, daß es etwas gemäßigtes, oder lebhaftes, etwas feines oder rauhes an sich haben könne. Wer dieses in den Wörtern seiner Sprache in gehöriger Mannichfaltigkeit findet und bemerkt, der kann schon durch den Ton allein, ohne die Bedeutung vielerley ausdrüken, so wie die Musik.

Ob nun gleich Redner und Dichter die Sprache finden, wie der Gebrauch sie gebildet hat, so können sie doch, wenn sie das Genie dazu haben, durch eine gute Wahl und durch kleine Veränderungen und Neuerungen in der Stellung der Wörter, durch kleine Freyheiten in Veränderung des Klanges, durch neue und dennoch verständliche Wörter und Redensarten, ungemein viel zu Vervollkommnung des Körperlichen der Sprache beytragen. Dieses haben auch alle große Redner und Dichter würklich gethan. Aber es erfodert ein mühesames und langes Studium des Mechanischen der Sprache.

Man siehet aber hieraus auch, daß eine Sprache schon sehr lange und mannichfaltig muß bearbeitet und mit neuen Tönen bereichert worden seyn, ehe sie zu jedem Ausdruk und zu jeder Schönheit, die die verschiedenen Zweyge der redenden Künste fodern, dienen kann. Man höret zwar oft sagen, daß die Sprache, die noch am wenigsten bearbeitet und der Natur noch am nächsten ist, zur Dichtkunst die beste sey. Dieses kann für einige besondere Fälle wahr seyn, besonders für den, wo heftige Leidenschaften auszudrüken sind. Aber daß die Sprache des **Ennius**, oder die noch ältere, die man z. B. in den Ueberbleibseln der alten römischen Gesetze antrifft, so bequem zur Beredsamkeit und Dichtkunst sey, wie sie zur Zeit des Horaz oder Virgils gewesen ist, wird sich niemand bereden lassen.

Indessen kann freylich eine Sprache durch die Länge der Zeit, und die Veränderung im Gemüthscharakter des Volks, das sich derselben bedienet, so wol verlieren, als gewinnen; und ich will nicht behaupten, daß unsre Sprache itzt für die Beredsamkeit und Poesie überall schiklicher sey, als sie zur Zeit der Minnesinger war. Aber gewiß besser ist sie, als sie zu **Ottfrieds** Zeiten gewesen.

Nach dem Körperlichen der Sprache kommt das Bedeutende derselben in Betrachtung. Hier ist nun wieder die erste nothwendige Eigenschaft die volle Klarheit der Bedeutung. In den redenden Künsten taugt kein Wort, das nicht sogleich, als man es vernimmt, einen sehr klaren und faßlichen Begriff erwekt; denn die Sprache der Künste muß völlig klar und faßlich seyn, da die Begriffe nur in so fern würken, als man sie klar faßt. Eben dieses gilt auch von ganzen Sätzen. Eine noch unausgebildete Sprache kann gar wol einen Vorrath an Wörtern von klarer Bedeutung haben; aber daß ganze Sätze klar werden, dazu wird schon mehr erfodert. Die Sprache muß schon Beug-

Beugsamkeit, das ist, Mannichfaltigkeit der Wortfügung, mancherley Endigungen der Haupt- und Zeitwörter, auch vielerley Verbindung, Trennung und andre Verhältnisse bedeutende Wörter, dazu haben.

Weil in den redenden Künsten die Begriffe vorzügliche Sinnlichkeit haben müssen, so muß die dazu schikliche Sprache reich an Metaphern und Bildern seyn. Je mehr Wörter sie hat, klare sinnliche Empfindungen der äussern Sinnen auszudrüken, je mehr in der Natur vorhandene, leicht faßliche Gegenstände sie mit besondern Wörtern nennen kann, je reicher kann sie an Methaphern werden. Wenn aber diese klar, lebhaft und richtig bestimmt seyn sollen; so muß die Sprache schon lange in dem Munde genau und richtig fassender, scharfsinniger Menschen gewesen seyn. Denn sonst möchten bey viel Metaphern die Aehnlichkeiten nur schwach seyn, oder nur auf Nebensachen, als auf das Wesentliche der Begriffe gehen. Die Sprache eines etwas dummen Volkes möchte so reich an Worten seyn, als man wollte; so würde sie doch sehr viel schwache, den Begriffen wenig Lebhaftigkeit gebende Metaphern enthalten. Hingegen muß sie auch nicht von gar zu subtilen und zu spekulativen Köpfen bereichert worden seyn; weil sie durch diese einen großen Theil ihrer Sinnlichkeit verliehren könnte. Die höhern Wissenschaften tragen viel weniger zur Bereicherung einer ästhetischen Sprache bey, als gemeinere Künste und Mannichfaltigkeit sinnlicher Beschäfftigungen.

Auch in der Bedeutung können Wörter und Redensarten mancherley sittlichen und leidenschaftlichen Charakter annehmen; und je mannichfaltiger dieser ist, je vorzüglicher ist die Sprache für die redenden Künste. Diese Verschiedenheit des Charakters aber bekommt sie nur durch die Mannichfaltigkeit der Charaktere, Lebensarten und Stände der Menschen selbst. Personen von einerley Familie, die etwas eingeschränkt nur unter sich leben, haben auch insgemein einen ihnen allen gebräuchlichen Ton des Ausdruks. In der Sprache der schönen Künste aber muß man sich in sehr vielerley Charakter auszudrüken wissen; bald sehr einfach und gerade zu; ein andermal geistreich; itzt sehr gelassen, ein andermal feurig; einmal edel und mit hohem Anstand, ein andermal in dem bescheidendsten gemeinen Ton, u. s. f. Diese verschiedenen Charaktere hat nur die Sprache eines schon großen, und am vorzüglichsten eines großen und zugleich freydenkenden Volks, da sich keiner scheuen darf, sich in seinem eigenen Charakter zu zeigen, und nach seiner eigenen Weise zu handeln. Denn wo die Menge sich schon nach wenigen, die den Ton geben, richten, da verschwindet auch die Mannichfaltigkeit des Charakteristischen in der Sprache. Dieses erfahren die französischen Dichter genug, die in gar viel Fällen den Ton, der der schiklichste wäre, nicht zu treffen vermögend sind.

Indem wir hier die Eigenschaften einer guten ästhetischen Sprache anzeigen, geben wir zugleich angehenden Rednern und Dichtern Winke, wie sie ihre Sprache zu studiren haben, und worauf sie dabey vorzüglich Acht haben sollen. Es wäre aber unendlich viel besonderes hierüber zu sagen; und da wir uns in keinem Stük in dieses Besondere einlassen können, so mag es an dem Allgemeinen, was hierüber angemerkt worden ist, für diesen Ort genug seyn.

Sprache.

Wird auch ofte in einer Bedeutung genommen, die fast ganz mit der übereinkommt, die man durch Schreibart ausdrükt. So sagt man, die Sprache

Sprache des Herzens; die Sprache der Natur; der Leidenschaft. Nämlich sowol die Leidenschaften, als die Sitten haben einen eigenen Charakter im Ton, und Ausdruk: ein eigenes Gepräge, das sich den Reden eindrükt. Wenn man irgendwo folgende Verse fände:

Sibi sua habeant regna reges, sibi divitias divites
Sibi honores, sibi virtutes, sibi pugnas, sibi prælia.
Dum mihi abstineant invidere, sibi quisque
Habeant quod suum est. *)

so würde man ohne nähern Bericht sehen, daß hier ein vor Freude halb wahnwitziger Mensch spricht, und es wäre allenfalls zu errathen, daß ein junger Verliebter in der ersten Hitze einer erhörten Liebe schwatzt. Denn dieses ist die Sprache der Natur in solchen Umständen.

Alles was leidenschaftlich und sittlich ist, theilt der Sprache seine Natur mit. Daher Redner und Dichter den Ton und die Art jedes leidenschaftlichen und sittlichen Charakters genau zu studiren haben. Denn so wie es ein sehr anstößiger Fehler ist, wenn der Ton der Rede mit ihrem Inhalt nicht übereinkommt, so trägt die Uebereinstimmung dieser beyden Sachen ungemein viel zur Schönheit und überhaupt zur Würkung der Rede bey.

Dieses scheint das größte Talent des Dichters und Redners zu seyn; dadurch zeiget er, daß er die Natur und die Menschen kennet, und seine Materie wol überlegt hat.

Es lassen sich hierüber wenig allgemeine Regeln geben. Man muß jede Leidenschaft, und jeden Charakter der Menschen wol studirt haben, um hierin allemal glüklich zu seyn. Es wäre aber doch gut, wenn man die allgemeineste Beobachtungen hierüber sammelte. Dergleichen sind z. B. folgende.

Starke Leidenschaften, von welcher Art sie seyen, lieben einen starken, etwas übertriebenen Ausdruk, und alles Abgemessene, alles genau Zusammenhangende in der Rede ist ihnen entgegen. Man fühlt darin zu viel, als daß man auf die Art sein Gefühl zu äußern Acht haben sollte. Man nimmt die Worte wie sie kommen. O deorum *quidquid* in cœlo regit Terras et humanum genus! sagt Horaz im großen Schreken *) ganz gegen die Grammatik. Sind die starken Leidenschaften von vergnügter Art, so wird der Ton etwas trotzig oder ausgelassen, wie die oben angeführte Stelle aus dem Plautus; schwatzhaft, wie die Clytemnestra bey ihrer Ankunft in Aulis. **)

Sind sie verdrießlicher Art, so wird der Ausdruk bey seiner Stärke kurz, sehr nachdrüklich, und bekommt auch die Steifigkeit des Verdrusses. Philoktet sagt beym Sophokles: Er (Ulysses) würde mich eben so gewiß bereden, vom Tod wieder ins Leben zu kommen, als mit ihm nach Troja zu gehen. Bald darauf drükt sich sein bittrer Haß noch stärker aus. Lieber wollte ich der Natur, die mich so elend gemacht hat, Gehör geben, als ihm.

Redner und Dichter haben die genaue Beobachtung des παθος und des ἠθος nicht nur zum Gefallen nöthig; sondern fürnehmlich, so ofte sie rühren, oder überzeugen wollen.

Was insonderheit dieses letzte betrifft, so giebt es eine Sprache der Ueberzeugung, die mehr als alle Beweisthümer würkt. Der Redner mag seine Beweise noch so schließend machen, wenn ihm die Sprache der Ueberzeugung fehlt, so ist alles, was er

*) Plaut. Curcul. Act. I. Sc. 3.

*) Epod. 5.

**) S. Euripid. Iphig. in Aul. vs. 607. sq.

er ſagt, vergeblich. Dieſe iſt kurz und ſehr einfach. *) Nichts verräth hingegen eine zweifelhafte Sache mehr, und hindert folglich die Ueberzeugung ſtärker, als das gekünſtelte, das geſuchte, das umſchweifende in der Sprache.

Staffirung.

(Zeichnende Künſte.)

Bedeutet ſowol in der Baukunſt, als Mahlerey die Verzierung einer allenfalls fertigen Sache, um ihr etwas mehr Leben oder Anſehen zu geben. Die Staffirung eines Zimmers, iſt die Anbringung einiger Zierrathen ꝛc.

In der Mahlerey bedeutet die Staffirung der Landſchaften die Figuren, Statuen, Ruinen, die man allenfalls erſt nachher darinnen mahlt. Weil zur Staffirung mehr Zeichnung, als zur Landſchaft an ſich gehört, ſo findet man viele gute Landſchaftmahler, die nicht im Stande ſind, ihre Stüke zu ſtaffiren, daher iſt die Staffirung ſehr oft von einem andern Meiſter.

Die Staffirung iſt bisweilen das Wichtigſte in der Landſchaft, wenigſtens kann es ihr einen großen Nachdruk geben. Wie haben aber das, was dabey zu überlegen iſt, ſchon an einem andern Orte näher berühret. **)

Stark; Stärke.

(Schöne Künſte.)

Es iſt in den ſchönen Künſten nicht genug, daß jedes Werk, oder jedes Einzele darin das ſey, was es nach der Art und der Abſicht ſeyn ſoll; man muß auch verſichert ſeyn, daß es die Würkung thue, die man erwartet. Es giebt Werke, an denen der Verſtand, oder die Critik nichts auszuſetzen findet, die aber der Geſchmak wenig achtet, weil ſie gar geringen Eindruk machen: ſie ſind ſchwach. Stärke ſchreibet man demjenigen zu, deſſen Würkung vorzüglich groß iſt. Ein ſtarker Gedanken iſt der, den wir nicht nur mit voller Klarheit faſſen, ſondern der ſo vorzüglich auf die Vorſtellungskraft würket, daß wir ihn mit ungewöhnlicher Lebhaftigkeit, als etwas, das uns gleichſam erſchüttert, empfinden, oder fühlen. Daher pflegt man auch von der Stärke der Wahrheit zu ſagen, man fühle ſie, man könne ſie mit Händen greifen. Wenn jemand ſagt: ich bin ehrlich und halte Treu und Glauben, ſo verſtehen wir ſehr klar, was er ſagt, finden aber in dieſer Verſicherung nichts, das eine vorzügliche Kraft auf uns hätte; wenn aber Shakeſpear einen ſagen läßt: noch habe ich nie mein gegebenes Wort gebrochen, und würde ſelbſt dem Teufel ſeinem Geſellen nicht verrathen; *) ſo fühlen wir da eine ungewöhnliche Stärke des Ausdruks.

Die Stärke liegt wie die Größe, nicht in dem Weſentlichen der Dinge ſondern blos in der Menge gleicher Theile. Von der Größe iſt ſie darin unterſchieden, daß ſie die Menge in einem engen Raum vereiniget, da ſie bey jener auseinander verbreitet iſt. Wenn man das Licht, das auf eine große Fläche, z. B. auf einen Tiſch fällt, durch ein geſchliffenes Glas in einen weit engern Raum, zuſammendrängt, ſo erhält man nicht mehr Licht, aber es wird ſtärker. Alſo iſt ein ſtarker Gedanken der, der durch wenig Hauptbegriffe eben ſo viel ſagt, als gewöhnlicher Weiſe durch viel Begriffe geſagt wird; ein ſtarker

*) Ἁπλους ὁ μυθος τῆ ἀληθειας ἑφυ. Eurip. Phœn. 472.

**) S. Landſchaft S. 120 f.

*) — — — I have
At no time brocke my faith, would not betray
The devil to his fellow. im Macboth.

Digitized by Google

ſtarker Ausdruk, wo ein Wort ſo viel ſagt, als ſonſt mehrere ſagen würden; eine ſtarke Empfindung, die uns auf einmal ſo viel zu fühlen giebt, als eine andre nach und nach würde gethan haben. Ueberhaupt, was ſchnell eben ſo viel würkt, als in längerer Zeit durch andere Mittel wäre bewürkt worden, wird in Vergleichung des Letztern ſtark genannt.

Ein Gedanken kann durch verſchiedene Mittel ſtark werden, blos durch die Kürze des Ausdruks, wie das bekannte fuimus Troes. Durch Sinnlichkeit, wenn man ſtatt allgemeiner Begriffe, die man erſt nach einigem Nachdenken völlig faſſen würde, beſondere, den äuſſern Sinnen vernehmliche, braucht. Wenn Terenz ſagen will, daß nur die äuſſerſte Noth einen dahin bringen kann, gewiſſen Leuten zu ſchmeicheln, ſo ſagte er es ſtark, vermittelſt eines ſinnlichen Bildes

—— qui huic aſſentari animum induxeris
E flamma te poſſe cibum petere arbitror. *)

„Wenn du dieſem ſchmeicheln kannſt, ſo dächte ich, müßteſt du auch dein Brodt aus einem Feuer herausholen können.“ Auch wird ein Gedanken ſtark, wenn man anſtatt eines zwar vielbedeutenden, aber durch den täglichen Gebrauch ſchon zu bekannten und gleichſam abgenutzten Ausdruks, einen eben ſo viel, oder mehr bedeutenden nimmt, der weniger geläufig iſt, folglich die Aufmerkſamkeit auf das, was er ſagt, ſchärft. Ein Beyſpiel hievon giebt folgende Stelle des Cicero, da er vom Verres ſagt: „Wir haben euch, ihr Richter, nicht einen Dieben, ſondern einen Räuber, nicht einen Ehebrecher, ſondern einen Beſtürmer der Keuſchheit; nicht einen Kirchenräuber, ſondern einen Feind aues deſſen, was heilig iſt; nicht einen Meuchelmörder, ſondern den grauſameſten Büttel der Bürger und Bundesgenoſſen vor Gerichte geführt.“ *) Auch kann ein Gedanken durch die Wendung, wodurch er in ein beſonderes helles Licht geſetzt wird, ſtark werden. Unzählige Beyſpiele findet man hievon beym Shakeſpear, der hierin alle Dichter übertrifft. Als ein Beyſpiel kann auch folgendes vom Cicero dienen. „O! des Anſehens und der Würde des römiſchen Volkes, die Königen, fremden Nationen und den entlegenſten Völkern furchtbar iſt! Dieſer aus gedungenen Sclaven, aus Böſewichten und aus Bettlern beſtehende Haufe, ſoll das römiſche Volk ſeyn!“ **)

Ein ganz beſonderes Mittel etwas ſtark zu ſagen, iſt dieſes, da man ihm eine Wendung giebt, die es zu ſchwächen ſcheinet, um ſeine Stärke deſto fühlbarer zu machen. Dahin gehört die Frage, die im Grund eine verſtärkte Bejahung, oder Verneinung iſt. ***) Dahin gehört auch die Figur, die die Griechen λιτοτης, die Verminderung, nennen, wie das Horaziſche non fordidus autor. Ein beſonderes Beyſpiel hievon iſt folgendes. Als Alexander die Geten durch Drohungen zur Unterwürfigkeit bewegen wollte, ließen ſie ihm ſagen; ſie fürchteten ſich in der Welt für nichts, als für das Einſtürzen

*) Eunuch Act. III. ſ. 2.

*) Non enim furem, ſed ereptorem; non adulterum ſed expugnatorem pudicitiæ; non ſacrilegum ſed hoſtem ſacrorum religionumque; non ſicarium, ſed crudeliſſimum carnificem civium ſociorumque in veſtrum judicium adduximus. Cic. in Verrem.

**) O ſpeciem dignitatemque Pop. R. quam reges, quam nationes exteræ, quam gentes ultimæ pertimeſcunt, multitudinem hominum ex ſervis conductis, ex facinoroſis ex egentibus congregatum. Cic. pro domo.

***) S. Frage.

stürzen des Himmels. Dies ist stärker, als wenn sie gesagt hätten; sie fürchteten sich schlechterdings für gar nichts.

Die Stärke dienet sowol zur Ueberzeugung, als zur Rührung. Wo man keine Beweise für die Wahrheit einer Sache anzuführen hat, sondern blos durch Behauptung, oder Versicherung sie glaubwürdig machen kann, da ist die Stärke des Ausdruks das einzige Mittel, die Zweifel zu vertreiben. Denn man ist geneigt, zu glauben, daß das, dessen man uns mit ungewöhnlicher Stärke versichert, nicht erdichtet seyn könne. Eben so gewiß rühret man auch, wenn man sein eigenes Gefühl stark an den Tag legen kann. Es giebt zwar auch Fälle, wo beydes Ueberzeugung und Rührung blos durch die höchste Einfalt und den natürlichsten Ausdruk vollkommen bewürkt werden, und wo es der Stärke nicht bedarf. Aber diese rührende Einfalt ist noch schwerer zu erhalten, als die Stärke; sie scheinet auch nicht von so allgemeiner Würkung zu seyn, und kann nur vor ganz verständigen Zuhörern mit Sicherheit des Erfolges gebraucht werden. Die Stärke hingegen ist von allgemeinerer Würkung. Was man eigentlich hinreißende, überwältigende Beredsamkeit nennt, besteht größtentheils in der Stärke der Gedanken und des Ausdruks, die auch auf Zuhörer von mittelmäßigem Verstand und Gefühl, ihre Würkung thut.

Sie ist aber durch Kunst nicht zu erreichen, sondern hat ihren Grund in der lebhaften Ueberzeugung und starken Rührung des Redners. Ein guter ehrlicher Professor der Beredsamkeit fragte einmal den Genfer Rousseau, wie er es doch mache, daß er immer so überzeugend und so hinreißend schriebe. „Ich, that er hinzu, bin ein Lehrer der Beredsamkeit, der seit so vielen Jahren alle Figuren, Tropen und Wendungen der Rede studiret, und dennoch ist es mir noch nie geglükt, mit dem Nachdruk und der Stärke zu schreiben, die Ihnen so natürlich scheinet. — Ich habe weiter kein Geheimniß und keine Regel, antwortete Rousseau, als daß ich nichts behaupte, als das, von dem ich selbst lebhaft überzeuget bin, und nichts äußere, als was ich bey jeder Sache würklich empfinde.“

Darin besteht allerdings das ganze Geheimniß: aber diese lebhafte Ueberzeugung und dies starke Gefühl selbst liegt in dem Genie des Redenden. Eine Seele, der es an Kraft und Energie fehlet, selbst der größte Geist, der blos an subtiler und höchst genauer Zergliederung der Begriffe seine Nahrung findet, diese können durch kein Studium zu der Stärke gelangen, wovon hier die Rede ist. Doch muß allerdings mit der natürlichen Kraft des Geistes und des Herzens auch Uebung im Denken und Empfinden verbunden werden. Erst denn, wenn uns das, wovon wir sprechen, völlig bekannt und geläufig ist, daß der speculative Verstand dabey nicht mehr zu arbeiten hat, bekommen Verstand und Herz die völlige, gänzliche Freyheit, lebhaft zu denken und zu empfinden.

Es giebt auch eine falsche Stärke, die eine Art der Schwulst ist, und der Rede keinen Nachdruk giebt: Sie entstehet daher, daß man sich bey geringen, gleichgültigen Dingen grosser, nachdrüklicher und so gar hyperbolischer Ausdrüke bedienet, und von gemeinen Dingen mit einer Art von Heftigkeit spricht, die nicht aus dem Gefühl entsteht, sondern eine blos durch üble Gewohnheit angenommene kindische Gebehrdung (Gesticulation) ist. In der französischen Sprache haben sich so viel übertriebene Ausdrüke in die alltäglichen Redensarten eingeschlichen, daß man oftebey ganz gleichgültigen Dingen

Worte

Worte höret, die Bewundrung, Entzükung, Bezauberung ausdrüken, und da der Redende bethenert und schwört, wo kein Mensch an dem, was er sagt, zweifeln würde; wenn er es auch noch so schwach und so nachläßig sagte. Eine solche gar unzeitige Stärke macht die Rede völlig abgeschmakt.

Es verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß es eine blos äußerliche und gleichsam körperliche Stärke giebt, die darum, weil sie die äussern Sinnen mit Gewalt angreift, von ausnehmender Kraft auf die Gemüther ist. Ein einziger fröhlicher, trauriger, oder fürchterlicher Schrey, von einem Menschen, kann schon grosse Würkung auf uns haben: Aber wenn wir ihn von hundert Stimmen zugleich hören, so bekömmt er eine völlig hinreißende Stärke. Daher kommt es, daß man bisweilen in der Musik blos durch sehr starke Besetzung der Stimmen mit einem mittelmäßigen Stük insgemein große Würkung thun kann. Man kömmt in der That dem Herzen am leichtesten durch Rührung der äußern Sinnen bey. Und dieses verdienet auch besonders in Ansehung der theatralischen Vorstellungen überlegt zu werden, wo gar oft ein sehr starkes Erleuchten der Schaubühne, oder in entgegengesetzten Fällen große Dunkelheit die Würkung gewisser Scenen ungemein verstärket. Eben dieses gilt auch von der starken Erhebung der Stimme, auf gewissen Stellen. Dieses aber erfodert eine genaue Beurtheilung. Denn gar oft wird der größte Nachdruk durch das Gegentheil, durch eine schwache sinkende Stimme erhalten; so daß nicht alles, was stark rühren soll, auch mit starker Stimme muß gesagt werden. Aber was würklich erschüttern soll, scheinet diese Stärke zu erfodern.

Statue.

(Bildhauerkunst.)

Mit diesem lateinischen Worte, für welches man auch das deutsche Wort Bildsaule brauchen könnte, benennt man die Werke bildender Künste, welche die menschliche Gestalt körperlich, das ist, in ihrer völligen Bildung darstellen. Doch wird das Wort auch von solchen Abbildungen der Thiere gebraucht.

Unter welchem Volk und bey welcher Gelegenheit zuerst der Gebrauch aufgekommen sey, die Gestalt des Menschen in Holz, Stein, oder einer andern festen Materie durch die Kunst zu bilden und als ein Denkmal aufzustellen, ist ungewiß. Aus den Nachrichten des Herodotus *) sollte man schließen, daß die Aegyptier die ersten Statuen gemacht haben. Von der ersten Veranlassung dazu finden wir aber keine Nachricht.

Schon in dem hohen Alterthum finden sich aber doch Spuren, daß verschiedene andre Völker, so wol im Orient, als in Kleinasien, Griechenland und Italien durch Kunst verfertigte Bilder gehabt haben. Es scheinet aber, daß die Liebhaberey an Statuen und die Kunst der Bearbeitung derselben in Griechenland zuerst in einen vorzüglichen Flor gekommen sey. Anfänglich wurden die verschiedenen Gottheiten in menschlicher Gestalt gebildet; nachher die berühmtesten Helden älterer Zeit, und endlich auch kürzlich verstorbene und noch lebende Menschen, die man dadurch ehren wollte, daß ihre Gestalt in Statuen abgebildet und an öffentlichen Orten aufgestellt wurden. Der Geschmak an Statuen der Götter und Menschen nahm unter den Griechen nach und nach so sehr überhand, daß nicht leicht eine andre Kunst mit dem Eifer

*) Im II. B.

Eifer und Aufwand getrieben worden, die man auf die Bildhauerey gewendet hat; so daß Griechenland zuletzt mit einer unzähldaren Menge von Statuen der Götter und Menschen angefüllt worden.

Die Römer scheinen in den ältern Zeiten der Republik nur einen mäßigen Gebrauch von Statuen der Götter und verdienter Männer gemacht zu haben. Nachdem sie aber mit den Griechen näher bekannt worden, und bey Gelegenheit verschiedener in Griechenland gemachter Eroberungen, viel griechische Statuen nach Rom gebracht hatten, wurde auch die Liebhaberey an diesen Werken der Kunst allmählig lebhafter, und stieg so gar nach und nach bis zu einer Art von Raserey; so daß ein alter Schriftsteller sagt, man hätte zu einer Zeit mehr Statuen, als Einwohner, in Rom zählen können. Allein da es hier nicht um historische Nachrichten von den Statuen zu thun ist, so verweisen wir den Leser, der hierüber Unterricht verlangt, auf das, was Plinius im 34 Buch seiner Naturgeschichte hiervon sagt, und auf Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums.

Unsre Absicht geht hier auf allgemeine Betrachtungen über den Werth und Rang, den die Statuen unter andern Werken der Kunst behaupten können, und über das Eigenthümliche ihres Charakters.

Ueber ihren gottesdienstlichen Gebrauch haben wir hier nichts zu sagen. Die Abbildung der Gottheit unter menschlicher Gestalt ist gegenwärtig nach dem Maaß der Erkenntniß unter uns nicht mehr erträglich, und ich fühle auch nicht den geringsten Beruf, dem Bilderdienst der im Calender stehenden Heiligen und Märtyrer das Wort zu reden. Also werden sich unsre Anmerkungen blos auf die allgemeinen sittlichen, und auf den politischen Gebrauch dieser Werke der Kunst einschränken.

Da die Statue ein Werk ist, das schon beträchtlichen Aufwand erfodert; *) so ist auch itzt ihr Gebrauch sehr eingeschränkt, kann aber eben deswegen desto wichtiger werden. Wir halten es für unnöthig von Statuen zu sprechen, die heidnische Gottheiten, oder andre allegorische Wesen vorstellen. Diese letztern könnten zwar wegen der geistreichen Erfindung und guten Ausführung ihren Werth haben. Wenn man aber die Kostbarkeit eines solchen Werks bedenkt, so scheinen sie eben nicht sehr zu empfehlen zu seyn.

Der beste und edelste Gebrauch, der von Statuen zu machen ist, besteht ohne Zweifel darin, daß sie zu öffentlicher Verehrung großer Verdienste um ein ganzes Volk, und zur Reizung einer edlen Nacheiferung gebraucht werden. Zwar könnte man diesen Zweck auch schon durch andre Ehrenmäler erhalten; aber die Statue hat vor jedem andern Denkmal beträchtliche Vorzüge wegen der ausnehmenden ästhetischen Kraft, die in der menschlichen Gestalt liegt, wodurch die Statue nicht blos ein Zeichen, oder ein todtes Sinnbild der Tugend ist, sondern einigermaßen die Tugend selbst sichtbar abbildet. Dadurch kann sie außer dem Ehrenvollen, das sie hat, noch in andern Absichten nützlich werden, wie schon anderswo

*) Eine Statue, die nicht viel über Lebensgröße und von gutem weißen Marmor ist, kann in einem Lande, das den Marmor nicht selbst hat, unter fünf bis sechs tausend Thalern nicht wol fertig gemacht und gesetzt werden. Ist sie von Erzt, so sind die Kosten noch weit beträchtlicher. Von schlechten, aus geringem Sandstein, und oben hin, nach Antiken copirt, oder sonst ohne Genie gemacht, die man für zwey bis dreyhundert Rthlr. haben kann, ist hier nicht die Rede; weil wir sie für gar nichts halten.

Digitized by Google

derswo angemerkt worden ist. *) Wir setzen hier voraus, was wir schon einmal **) ausführlicher angemerkt haben, daß ein wahrer Künstler große Seelen in der menschlichen Bildung könne sichtbar machen. Geschieht dieses in der Statue, so ist sie nicht ein bloßes Denkmal; sondern würket auch auf die, die ihren Ausdruk zu empfinden im Stande sind, große Gedanken und Empfindungen, die ein anderes Denkmal nicht erweken kann.

Aus diesen Anmerkungen folget von selbst alles, was wir über die Art und Beschaffenheit dieses Werks der Kunst zu sagen haben. Sie stellt einen Menschen vor, der durch außerordentliche Verdienste verehrungswerth ist. Also muß sie an einem öffentlichen Orte, wo sie den Augen der meisten Menschen ausgesetzt ist, auf ein genugsam erhaben Postament gesetzt werden, und eine verhältnißmäßige Größe haben. Gemeine Lebensgröße ist zu gering; wie weit man aber darüber gehen soll, muß durch den Platz und die Erhöhung des Postaments bestimmt werden. Doch dieses betrift nur das Aeußerliche.

Nach dem innern Charakter muß die Statue zwar, so viel ohne Abbruch des wichtigern Theiles geschehen kann, die Leibesgestalt und Gesichtsbildung der Person vorstellen, aber das, wodurch sich dieselbe hauptsächlich verdient gemacht hat, die hohe Sinnesart, die eigentliche Größe des Geistes, oder Herzens, die den Hauptzug in dem Charakter ausmacht, muß vorzüglich darin ausgedrukt seyn, weil dieses wesentlicher ist, als die Aehnlichkeit. Also würde es hiebey hauptsächlich auf das Ideal ankommen, dem die Aehnlichkeit, wo es nöthig ist, weichen muß. Es muß sogleich in die Augen fallen, was man an dem Menschen, dessen Bild man sieht, zu verehren habe; ob es ausnehmende Redlichkeit und Güte, oder Standhaftigkeit in grosser Gefahr, oder eine andere hohe Tugend, und Sinnesart ist. Daß dergleichen bestimmter Ausdruk möglich sey, sehen wir an einigen antiken Statuen der Götter und Helden, die das Ideal eines ziemlich genau bestimmten hohen Charakters ausdrüken. Viel antike Statuen der Gottheiten sind in der That nichts anders, als allegorische Vorstellungen ihrer Eigenschaften. Diese mußten durch menschliche Bildung ausgedrükt werden, weil außer der menschlichen Gestalt, in der Natur nichts sichtbares ist, das durch eine natürliche, nicht hieroglyphische Bedeutung, Eigenschaften eines denkenden Wesens ausdrükt. So ist Jupiter ein Bild der ernsten Hoheit mit Güte verbunden; Pallas ein Bild des höchsten Verstandes und der höchsten Weisheit u. s. f. Plinius sagt von einer Statue des Apollodorus, die Silanio gemacht hatte, sie habe nicht einen zornigen Menschen, sondern den zornigen Charakter selbst ausgedrükt. *) So sollten die Statuen großer Männer seyn.

Weil ein Charakter, wenn man ihn ganz fühlen soll, besser erkannt wird, wenn die Person in Ruhe, als wenn sie in einer einzelen bestimmten Handlung begriffen ist; so würden wir ruhige Stellungen, ohne bestimmte Handlung, zu den Statuen vorziehen. Dieses scheinen die Alten auch vorzüglich beobachtet zu haben. Nur in gewissen Fällen, wo die Größe des Charakters sich am besten in der Handlung zeiget, müßte Handlung gewählt werden. So würde Achilles besser fortschreitend, Ulysses aber

*) S. Schönheit.

**) S. Bildhauerkunst. S. 233.

*) Nec hominem (Apollodorum) ex ira fecit, sed iracundiam. Hist. Nat. L. XXXIV. c. 8.

besser stehend, oder sitzend gebildet werden. Bey ruhiger Stellung ohne Handlung wird man auch natürlicher Weise auf die Beobachtung des ganzen Charakters, nicht auf eine einzige Handlung geführet.

Man sichet aber hieraus leicht daß eine vollkommene Statue das höchste Werk des Genies und der Kunst sey. Darum haben auch die Griechen einen Phidias eben so bewundert, als irgend einen andern großen Geist. Aber da es gegenwärtig so ungewöhnlich ist, Verdienste fürtrefflicher Männer durch Statuen zu verehren, und wenn es noch geschieht, der ganzen Veranstaltung die Hoheit und Feyerlichkeit, die zu solchen öffentlichen Handlungen nothwendig erfodert wird, meistentheils fehlet, folglich die Bildhauerkunst bey uns nicht in dem Glanz erscheinet, der ihr nöthig wäre, um große dazu tüchtige Genie in die rechte Würksamkeit zu setzen; so dürfen wir es uns nicht befremden lassen, daß in dieser Art so sehr selten etwas erscheinet, das den guten Statuen des Alterthums könnte zur Seite gesetzt werden.

Steif.

(Schöne Künste.)

Es wird im eigentlichen Sinn von Menschen und Thieren genommen, denen ein Theil der Gelenkigkeit fehlt. Also braucht man es in den zeichnenden Künsten von den Figuren, welche so gezeichnet sind, daß man ihnen die Unbeweglichkeit, oder den Mangel der Leichtigkeit der Bewegung ansehen kann.

Hernach kann der Begriff auf alle Dinge, in denen Bewegung, oder etwas der Bewegung ähnliches ist, angewendet werden. Steife Schreibart, ein steifer Vers, eine steife Melodie. Man braucht es auch von der ganzen Gemüthsart, die man steif nennt, wenn der Mensch nie, wo es seyn sollte, nachgeben, oder sich auf eine andere, als ihm gewöhnliche Seite lenken kann.

Daß das Steife des Körpers der Schönheit entgegen sey, fühlt Jedermann, und der Grund davon ist auch anderswo von uns angezeiget worden *) In den zeichnenden Künsten hat man sich also sorgfältig vor allem Steifen zu hüten, es sey denn, daß man nach der Absicht des Werks einen häßlichen und ungeschikten Menschen vorzustellen habe.

In redenden Künsten wird man steif, wenn man entweder seine Materie nicht vollkommen besitzt, und etwas sagen will, was man selbst nicht mit voller Klarheit sich vorstellt; oder wenn man sich zwingt kürzer zu seyn, als es der Gedanken verträgt, oder endlich auch, wenn man die Sprache nicht völlig in seiner Gewalt hat. Aehnliche Ursachen bringen auch das Steife in der Musik hervor. Eine steife Modulation, ein steifer Gesang, entstehen gemeiniglich daher, daß der Tonsetzer keine hinlängliche Kenntniß der Harmonie hat, und deswegen Töne, oder Harmonien auf einander folgen läßt, zwischen denen die genaue Verbindung fehlet.

Eine sehr genaue und vertraute Bekanntschaft mit der Materie, die man zu behandeln hat, ist das sicherste Mittel das Steife zu vermeiden. Wer von Sachen spricht, die ihm selbst noch etwas neu und unbekannt sind, muß sich nothwendig bisweilen etwas steif ausdrüken. Man versteht insgemein das Horazische nonum prematur in annum nur von der Ausarbeitung der Werke des Geschmaks; es ist aber noch wichtiger, es auf das Ueberdenken der Materie, oder des Stoffs anzuwenden. Zwar haben leichtsinnige Köpfe die Gabe, von Dingen, die sie nur halb erken-

nen,

*) S. Schönheit.

ten, mit Dreistigkeit und einer scheinbaren Leichtigkeit zu sprechen, so daß man sie keiner Steifigkeit beschuldigen kann. Aber denn fehlet es an Richtigkeit und Wahrheit. Es ist nicht wol möglich, ohne Steifigkeit sehr bestimmt und gründlich zu seyn, wenn man nicht zugleich seine Materie lang und vollkommen überdacht hat.

Steinschneider; Stempelschneider.

Wir nehmen diese beyden Arten der Künstler hier zusammen; weil unter ihren Künsten eine genaue Verwandschaft ist, und, wenigstens in den neuern Zeiten, Viele beyde zugleich getrieben haben, auch in beyden groß gewesen sind, obgleich die Behandlung der Arbeit sehr verschieden ist. Von diesen beyden Künsten und ihren Werken, den geschnittenen Steinen und den Schaumünzen, haben wir bereits in besondern Artikeln gesprochen, also bleibet uns hier nur übrig, von den Künstlern selbst zu sprechen.

Daß das Alterthum viele sehr große Meister in beyden Künsten besessen habe, ist aus der beträchtlichen Menge fürtrefflicher Werke, die noch vorhanden sind, hinlänglich abzunehmen. Ob aber das Stempelschneiden bey den Alten eine besondere Kunst gewesen, oder ob die Steinschnider auch die Stempel zu den Münzen gemacht haben, ist mir nicht bekannt. Aus dem Edikt des Alexanders, dessen Plinius und andere gedenken, welches ein Verbot enthielt, daß ein anderer als Apelles ihn mahlen; ein andrer als Lysippus (Apulejus nennt den Polyklet, statt des Lysippus) seine Statue machen, und ein andrer als Pyrgoteles ihn in Stein schneiden soll, möchte man beynahe schließen, daß auch die Münzen diesem letzten allein aufgetragen gewesen. Denn aus den Münzen dieses Eroberers und seiner Nachfolger, die sich bis auf unsre Zeit erhalten haben, kann man sehen, daß große Künstler dazu gebraucht worden. War ihm nun daran gelegen, daß sein Bildniß nur von großen Meistern verfertiget würde, wie sich allerdings aus jenem Edikt schließen läßt, so siehet man nicht, warum nicht auch der Stempelschneider darin genennt worden, wenn dieses Schneiden eine besondere Kunst gewesen wäre. Es scheinet allerdings, daß unter den Wörtern cælamen und toreuma sowol in Stein geschnittene, als auf Münzen geprägte Werke müssen verstanden werden. Aber wir wollen es den Gelehrten überlassen, diesen Punkt auszumachen. Mir ist wenigstens bey den Alten, die über die Kunst geschrieben haben, kein Stempelschneider vorgekommen, da hingegen der Steinschneider sehr oft Erwähnung geschieht: und doch sind viel griechische Münzen, in Absicht auf die Schönheit der Zeichnung eben so schätzbar, als die schönsten geschnittenen Steine.

Wenn es mit der Behauptung der Kenner alter Münzen, daß man nirgend zwey von vollkommen gleichem Gepräge finde, seine Richtigkeit hat, so sollte man daraus schließen, daß die Alten ihre Münzen nicht so geprägt haben als die Neuern thun. Vielleicht waren ihre Stempel nicht so hart, als sie gegenwärtig sind; in diesem Falle scheinet es nöthig gewesen zu seyn, ihnen oft nachzuhelfen; und daher ließe sich erklären, warum man keine vollkommen gleiche Gepräge findet.

Der älteste griechische Steinschneider, dessen namentlich gedacht wird, ist **Theodor von Samos**, der auch Bilder aus Erz gegossen hat; der berühmteste aber war, wie aus dem vorher angeführten abzunehmen ist, **Pyrgoteles**, dessen Namen auf zwey noch vorhandenen Steinen angetroffen wird. Daß aber der eine, der

auch den Namen Phocion trägt, nicht von diesem Künstler sey, hat Winkelmann gezeiget; *) auf den andern, den der Graf von Schönborn in Wien besitzt, ist der Kopf des Alexander; es ist aber auch nicht ausgemacht, daß es die Arbeit dieses berühmten Künstlers sey.

Der Baron Stosch hat die antiken Steine, auf denen die Namen der Künstler eingeschnitten sind, so viel er davon auftreiben konnte, siebenzig an der Zahl, in Kupfer stechen lassen. **) Einige der besten dieser Steine sind aus den Zeiten des Augustus und seiner ersten Nachfolger, von Dioscorides, Evodus, Hyllus und Solon. Der Herr von Murr hat sich die Mühe gegeben, ein alphabetisches Verzeichniß der alten Steinschneider, deren Namen man auf den Steinen findet, zu verfertigen. Man findet weit mehr römische darunter. †)

Der berühmte Natter, der sich in unsern Tagen in der Kunst des Steinschneidens besonders hervorgethan, hat aus sehr genauer Untersuchung verschiedener antiker Steine bewiesen, daß die Alten diese Arbeit mit eben solchen Werkzeugen verfertiget haben, dergleichen noch itzt im Gebrauch sind. ††) und die er auf einer Kupferplatte aufgezeichnet hat.

Wie die Künste des Stein- und Stempelschneidens im XV. Jahrhundert wieder zu einer beträchtlichen Vollkommenheit gekommen seyen, ist an einem andern Orte bereits angemerkt worden. †††) Wir müssen aber hier die berühmtesten Künstler in beyden Arten noch anzeigen.

Der älteste Stein- und Stempelschneider neuerer Zeit, von dem man Nachrichten findet, ist Vittore Pisanello, der sich im Jahr 1406 in Florenz aufgehalten. *) Unter Laurenz de Medici dem ältern, thaten sich zwey Künstler hervor, davon der erstere unter dem Namen Giovanni delle Cargniole, der andere unter dem Namen Domen. de' Camei berühmt worden. Aber unter dem Pabst Leo dem X. erschien eine beträchtliche Anzahl vorzüglicher Künstler in Stein und Stahl, davon Giov. Bernardi, Valerio Belli, insgemein Val. Vicentino genannt, und Matteo de Nassaro, Aless. Cesari und Pietro Mar. da Pescio die vorzüglichsten waren. Die Arbeiten des Val. Vicentino sind meistentheils schöner, als die Antiken vom zweyten Rang, und viele seiner Münzen und Steine nach antiker Art, werden eben deswegen, weil sie zu schön sind, für nachgemachte, oder nachgeahmte Werke erkannt.

In der zweyten Hälfte des XVI Jahrhunderts scheinet die Anzahl der guten Künstler in dieser Art in Italien abgenommen zu haben, doch verdienen Jac. von Trezzo und Birago, zwey Mayländer, die für König Philipp den II in Spanien gearbeitet haben, genennt zu werden. Der Birago soll zuerst unternommen haben in Diamant zu schneiden. Damals

*) Geschichte der Kunst S. 351.

**) Gemmæ antiquæ cælatæ scalptorum nominibus insignitæ, à Phil. de Stosch. Amst. 1724. fol.

†) S. Bibliotheque de peinture &c. T. I. p. 248. sq.

††) S. Traité de la Methode antique de graver en pierres fines &c. par Laur. Natter. Londres 1754. fol.

†††) S. geschnittene Steine.

*) S. Memorie degli Intagliatori moderni. In Livorno 1753. 4. p. 121. Dieses Werk, in welchem man die meisten Nachrichten über die neuern Steinschneider findet, enthält erstlich das Leben des Valerio Vicentino aus dem Vasari abgedruckt; hernach die Geschichte der neuern Steinschneider aus des Mariette traité des pierres gravées übersetzt, und endlich ziemlich weitläuftige Supplemente und Anmerkungen des Uebersetzers zu der Mariettischen Abhandlung.

Digitized by Google

mals fiengen auch deutsche Stein- und Stempelschneider unter dem Kayser Rudolph dem II an sich hervor zu thun. Sandrat gedenkt zwar eines Engelhards aus Nürnberg, der ein Freund des Alb. Dürers soll gewesen seyn, – als eines großen Künstlers; aber er sagt zugleich, er habe sich durch Bettschafte hervorgethan. Unter Kayser Rudolf machte sich Caspar Lehmann berühmt, nach ihm Christoph Schwaiger. Und gegen Ende des XVI und Anfangs des XVII Jahrhunderts, fiengen auch in Frankreich einige an, berühmt zu werden. Von Coldoree hat man einige schöne Köpfe von Heinrich dem IV und in dem Cabinet des Herrn v. Crozat, das itzt der Herzog von Orleans besitzt, ist ein Cameo von ihm, der den Kopf der Königin Elisabet von England vorstellt, und von Mariette gerühmt wird. Auch wird ein Julien de Fontenay, Cammerdiener Heinrichs IV genennt; aber der eben erwähnte Schriftsteller, hält ihn mit dem Coldoree für eine Person.

Ueberhaupt aber liefert das XVII Jahrhundert wenig berühmte Namen der Steinschneider; hingegen haben sich in demselben viel sehr gute Stempelschneider hervorgethan. In der ersten Hälfte desselben verdienen Warin, dessen Köpfe von den Königen Ludwig XIII und XIV sehr schön sind, Thomas Simon, der unter Carl I in England gearbeitet hat, vorzüglich angemerkt zu werden. Von der andern Hälfte desselben bis auf unsre Zeit hat sich die Anzahl sehr guter Stempelschneider sehr vermehret. Die Liebhaber schätzen besonders die Arbeiten der Römer Hamerani, (vielleicht Hammer, denn sie scheinen deutschen Ursprungs zu seyn) eines Joh. Crokers aus Dreßden, der in London Königl. Stempelschneider gewesen, eines Rottiers, eines Karlsteen aus Schweden, dem man die Erfindung des erhabenen Stempels*) zuschreibt, eines Raymund Falz, der in Berlin unter Friedrich I gelebt hat, und vorzüglich meines unlängst verstorbenen Landsmanns Hedlinger.

Von den neuern Steinschneidern sind vorzüglich Dorsch aus Nürnberg, Flavio Sirlato, Carlo Costanzi, Domenico Landi, Gottfr. Grafft, Jac. Guay und vornehmlich Laur. Natter, bekannt.

Stellung.

(Schöne Künste.)

Es liegt in den verschiedenen Stellungen des Leibes eine so große Kraft, daß fast jede Vollkommenheit und jede Schwachheit, jede Leidenschaft, jede Gemüthsart und jeder Charakter durch die Stellung allein kann ausgedrükt werden. Zuneigung, Hochachtung, Mitleiden für andere Menschen, oder Verachtung, Furcht und Abneigung gegen sie, können durch die bloße Stellung des Leibes bewürkt werden. Auch die Unachtsamesten wissen es, daß es freche und bescheidene, hochmüthige und demüthige, fröhliche und niedergeschlagene Stellungen giebt; die sich aber besonders darin geübet haben, die menschliche Seele in dem Körper zu sehen, entdeken bisweilen in der Stellung des Leibes ihre ganze Beschaffenheit. Deswegen ist die bloße Leibesstellung ein wichtiger Gegenstand in den Werken der schönen Künste. Mahler und Bildhauer, Schauspieler, Tänzer und Redner befinden sich gar oft in dem Fall, den größten Nachdruk ihrer Vorstellungen durch dieses Mittel

*) Es ist nicht nur leichter und sicherer erhabene, als vertiefte Arbeit zu machen; sondern wenn man, wie ofte geschieht, die Fatalität hat, daß ein Stempel im Härten, oder währendem Prägen springt, so kann man, vermittelst des erhabenen Stempels, bald wieder einen andern vertieften prägen.

Digitized by Google

tel zu erhalten. Darum iſt es eben ſo wichtig für ſie, den Menſchen in ſeinen verſchiedenen Stellungen zu beobachten, als auf die innern Bewegungen und Regungen des Herzens Achtung zu geben; und der kennt den Menſchen gewiß nur halb, der blos ſein inwendiges kennt. Gar oft überzeuget uns die bloße Stellung von der Aufrichtigkeit oder Falſchheit der Verſicherungen, die man uns giebt; und oft empfinden wir durch die Stellung mit weit mehr Zuverläſſigkeit, oder mit ſtärkerm Nachdruk, was in dem Herzen der andern vorgeht, als ihre Worte uns ſagen können.

Es würde ſehr unnüze, oder wol gar ungereimt ſeyn, dem Künſtler die verſchiedenen Stellungen nach der darin liegenden mannichfaltigen äſthetiſchen Kraft mit Worten zu beſchreiben, oder ihn belehren zu wollen, wie er in beſondern Fällen den Eindruk, den er zu machen hat, durch Stellung bewürken ſoll. Man muß dieſes nothwendig aus eigener Beobachtung wiſſen. Die Theorie der Künſte kann in dieſem Punkt nicht weiter gehen, als daß ſie die große Wichtigkeit der Sache vorſtelle und den Künſtler von der Nothwendigkeit überzeuge, ſich ein eigenes und angelegenes Studium daraus zu machen, die Menſchen in den verſchiedenen Stellungen des Leibes genau zu beobachten, und ſich zu üben, ihre Kraft zu empfinden. Hat er hinlängliche Kenntniß darin erlanget, ſo wird er auch die Nothwendigkeit einſehen, ſich darin zu üben, daß er jede Stellung, die er nöthig hat, in ſeiner eigenen Perſon annehmen, oder durch richtige Zeichnungen darſtellen könne. Vorſchriften helfen hiezu gar nichts. Wenn man ſie gelernt hätte, ſo würde man ſie doch bey der Ausübung wieder vergeſſen müſſen, wenn man nichts unnatürliches machen wollte. So urtheilet ein Meiſter der Kunſt ſogar über die fünf Haupt- oder Elementarſtellungen des Tanzes †)

Bey dem mündlichen Vortrag des Redners, hat gar oft die Stellung eben ſo viel Kraft zu überzeugen, oder zu rühren, als die Worte ſelbſt, und es geſchiehet auch nicht ſelten, daß das, was Redner oder Schauſpieler ſprechen, durch ihre Stellung vollkommen widerlegt wird. Der Schauſpieler beſonders hat in ſeiner ganzen Kunſt nichts wichtigeres, als die Stellung. Wenn er dieſer Meiſter iſt, ſo wird ihm alles übrige leicht werden. Man kann beynahe daſſelbe von dem Zeichner ſagen. Es giebt Stellungen, die uns, wenn wir auch die Geſichtszüge nicht ſehen, ſo beſtimmt und ſo gewiß von dem Charakter, oder von einer vorübergehenden Gemüthslage der Perſonen unterrichten, daß wir kaum mehr nöthig haben, auf das Geſicht zu ſehen. Dergleichen höchſt lebhaft ſchildernde Stellungen trifft man vorzüglich in Raphaels Werken an, deren fleiſſiges Betrachten nicht nur dem Zeichner, ſondern auch dem Schauſpieler und Redner höchſtens zu empfehlen iſt.

Stimme.

(Muſik.)

Dieſes Wort hat mehrere Bedeutungen. Es bedeutet 1) die menſchliche Stimme an ſich; und 2) jede geſchriebene Partie eines Stüks, die den Geſang enthält, der geſungen oder geſpielet werden ſoll. In dieſem Verſtand iſt ein Quatuor ein vierſtimmiges Stük, das aus einer Violin-, einer Flöten-, einer Bratſche- und einer Baßſtimme, oder wenn es ein

Sing-

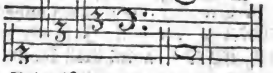
†) Les poſitions ſont bonnes à ſavoir & meilleures encore à oublier: il eſt de l'art du grand Danſeur de s'en écarter agréablement. Au reſte toutes celles où le corps eſt ferme & bien deſſiné ſont excellentes. Noverre Lettres ſur la danſe p. 278.

Singstük ist, aus einer Discant-Alt-Tenor- und Baßstimme, die man auch Singstimmen nennt, bestehen kann. Selbst die verschiedenen Töne, die zu einem Accord gehören, werden auch so viel Stimmen genennet: so sagt man, daß zu einem vollkommenen Dreyklang vier Stimmen gehören. Daher auch die Benennungen: Hauptstimme, Oberstimme, Solostimme, Mittelstimme; oder zweystimmig, dreystimmig, vielstimmig, vollstimmig ꝛc. Aeußerste Stimmen sind die Oberstimme und der Baß gegen einander. Es ist für die Tonsetzer eine Regel, daß jede Stimme der Natur des Instruments gemäß, und besonders in Stüken, wo sie mehr als einfach besetzt wird, leicht vorzutragen sey; daß die Hauptstimme nicht durch die Mittelstimmen verdunkelt werde; und daß in den äussersten Stimmen die vollkommenste Reinigkeit beobachtet sey.

In Ansehung der menschlichen Stimme gehören physikalische Untersuchungen, über ihre Entstehung und über die Ursachen ihrer Verschiedenheit in den Altern und Geschlechten, nicht in den Plan dieses Werks. Wer davon unterrichtet seyn will, findet in Tosis Anleitung zur Singkunst *) hinlänglichen Unterricht davon. Wir merken nur überhaupt an, daß die weibliche Stimme wegen ihrer Annehmlichkeit und Dauer einen Vorzug vor der männlichen habe. Die Stimme der Castraten, zu geschweigen, daß sie durch grausame und die Menschheit schändende Mittel erzwungen wird, und selten geräth, verbindet, wenn sie auch am vollkommensten ist, mit ihrer Annehmlichkeit doch so viel unnatürliches, daß sie mit einer schönen weiblichen Stimme nicht in Vergleichung zu ziehen ist. Deutschland zeugt vor vielen andern Nationen vortreffliche Baßstimmen.

*) Nach des Herrn Agricola Ueberseßung S. 221 ff.

Die Stimmen werden überhaupt in hohe und tiefe eingetheilt. Hohe sind: der Discant und Alt; tiefe: der Tenor und Baß. Knaben und Frauenzimmer singen den Discant; Jünglinge von noch nicht reifem Alter haben insgemein eine Altstimme; Männern ist der Tenor und Baß eigen. Der natürliche Umfang jeder Stimme, den ein Tonsetzer, der für die gewöhnlichen Menschenstimmen seßt, in Chören nicht überschreiten muß, ist von einer Decime, höchstens einer Undecime in allen Stimmen, wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist:



In Arien ist ihm eher vergönnt, noch einen Ton höher oder tiefer zu gehen, weil nur ein Sänger, der den Umfang der Stimme habe, dazu nöthig ist. Wenn die Musik von einer Orgel, die im Chorton gestimmt ist, begleitet wird, so ist auch hierauf Rüksicht zu nehmen; der Umfang jeder Stimme ist alsdenn um einen Ton tiefer.

Aber nicht alle Stimmen sind in dem Umfang einer Decime oder Undecime eingeschränkt. Einige gehen noch um einen oder etliche Töne höher; andere tiefer, Mancher hat eine Stimme, die drittehalb Octaven im Umfange hat. Es giebt Discantstimmen, die bis ins dreygestrichene d und noch höher gehen; es giebt auch hohe oder tiefe Altstimmen. Für solche Stimmen aber seßt der Tonsetzer nur in besondern Fällen.

Daß der Klang der menschlichen Stimme großen Vorzug vor jedem Instrument, von welcher Art es sey, habe, fühlt jedes Ohr. Man empfindet bey einer guten Stimme mit dem Klang, der das Gehör rühret, etwas von der Seele der singenden Person; sie hat etwas mehr als körperliches: was eine Statue gegen ei-

nen lebenden Menschen ist, das ist der Ton eines Instruments, gegen den Ton der Menschenstimme. Daher sind die Singstüke die wichtigsten Werke der Musik, und es ist nicht möglich, durch Instrumente, so gut sie auch gespielt werden, so tief in die Herzen zu dringen, als durch Menschenstimmen. Und doch sollte man aus der Beschaffenheit der gewöhnlichen Concerte das Gegentheil schlüssen. Sie sind durchgehends so beschaffen, daß man denken sollte, die Tonkünstler sähen das Singen als eine Nebensache an; denn man hört allemal zehn Instrumentalstüke gegen ein Singstük, und gegen hundert Liebhaber, die auf Instrumenten spielen lernen, findet man kaum einen, der sich auf das Singen legt.

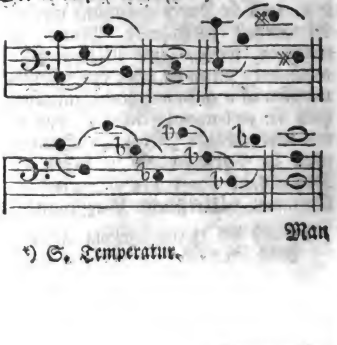
Stimmen; Stimmung.

(Musik.)

Von der richtigen Stimmung der Instrumente hängt bey der Aufführung der Tonstüke die Reinigkeit der Harmonie, folglich ein beträchtlicher Theil der guten Würkungen eines Stüks ab. Wir haben deswegen für nöthig erachtet, in diesem Artikel das, was zur richtigen Stimmung der verschiedenen Instrumente gehört, ausführlich vorzutragen.

Zuerst wird in jedem Instrument ein Ton festgesetzt, mit dem die übrigen Töne in ihrer Höhe oder Tiefe verglichen werden. Dieser Ton kann bey einem einzelnen Instrument willkührlich seyn; wo aber mehr Instrumente zugleich spielen sollen, ist nöthig, daß alle nach einem Ton, nämlich gleich gestimmt seyen. Es ist aber bey dem Mangel der vollkommenen Reinigkeit verschiedener Intervalle unsers heutigen Systems, *) und bey der verschiedenen mechanischen Einrichtung der Instrumente nicht gleichgültig, welcher Ton zum Stimmton gewählet werde, wenn die Spieler in allen Tonarten gleich rein zusammenstimmen sollen. Da dieses in einem Orchestre von der äussersten Wichtigkeit ist, und so wenig bestimmt worden, daß jeder sein Instrument nach Gutdünken zu stimmen pflegt, und den ersten den besten Stimmton, der ihm bequem ist, wählet, ohne zu bedenken, daß dieser Ton temperirt, und gegen andere Instrumente zu hoch oder zu tief seyn könne, wodurch denn für jedes seine Gehör oft die übelste Würkung im Ganzen entsteht; so wollen wir hier eine leichte und richtige Methode angeben, nach welcher zuerst die Orgel oder das Claviercembal, gestimmt seyn müsse; und dann die Stimmtöne anzeigen, nach denen die übrigen Instrumente gestimmt werden müssen.

Ueberhaupt muß die Stimmung, so weit es möglich ist, durch ganz reine consonirende Intervalle geschehen, weil diese am leichtesten gegen einander zu vergleichen sind. Bey den Clavierinstrumenten, wo jeder Ton des Systems gestimmt werden muß, ist eine Temperatur zu wählen, die so beschaffen sey, daß indem man durch reine consonirende Intervalle fortstimmt, sie jedesmal genau getroffen werden könne. Die Richtigkeit der Temperatur, die auf folgende Art im Stimmen allemal genau getroffen werden kann, ist an einem andern Ort erwiesen worden. *)



Man

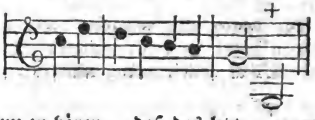
*) S. System, Temperatur.

*) S. Temperatur.

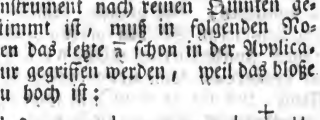
Man nimmt nämlich c auf einer richtigen Stimmpfeife zum Stimmton, stimmt die Octave deſſelben, dann die reine Quinte g; von g die reine Quinte d und deſſen Unteroctave. Darauf paßt man die reine Terz e in den Dreyklang von c. Von dem erhaltnen e verfährt man vorgeſchriebener maaßen bis ♯f, wie in dem erſten Abſatz von c bis d. Nach dem erhaltenen ♯f fängt man mit $\overline{c}$ an, und ſtimmt durch reine Unterquinten und Octaven bis b d. Alsdenn fehlt nur noch das einzige a, welches zwiſchen d und $\overline{c}$ ſo eingepaßt wird, daß es gegen beyde leidlich klingt, welches ſehr leicht bewerkſtelliget werden kann. Von c bis ♯f ſind nun alle Töne geſtimmt; nach dieſen werden die übrigen Töne octaven- oder quintenweiſe fortgeſtimmt. Auf einem nach dieſer Temperatur geſtimmten Clavierinſtrument hat jeder Dreyklang oder jede Tonart ihren beſondern Charakter, *) der mit dem, den man auf den übrigen Inſtrumenten ſo leicht unterſcheidet, aufs genaueſte übereinſtimmt. Diejenigen, die der Violinen wegen die Quinten e♯ d♯ a♯ e♯ rein ſtimmen, erhalten in C dur eine Tonleiter und einen Charakter, der nur dem Cis dur eigen iſt, und Cis dur wird umgekehrt zu C dur. Es iſt doch bey jeder Stimmung hauptſächlich darauf zu ſehen, daß die gebräuchlichen Kirchentonarten vorzüglich rein erhalten werden.

Soll nun ein ganzes Orcheſter wol zuſammenſtimmen, ſo müſſen die Violoncelliſten das große C, oder die Quinte C-G des Clavicembals oder der Orgel, die nach vorgeſchriebener Art geſtimmt iſt, zum Stimmton nehmen, und danach ihre C-Sayte und die reine Oberquinte ſtimmen, von da ſie mit reinen Quinten aufwärts fortfahren. Die Bratſchiſten verfahren auf eben dieſe Weiſe eine Octave höher. Die Violiniſten ſtimmen die Quinte der Secund- und Terzſayte nach dem g und $\overline{d}$ der Orgel oder des Flügels, und ſtimmen dann auch aufwärts mit reinen Quinten bis ins $\overline{=}$ e fort.

Einige Violiniſten haben die üble Gewohnheit, ihre Quint- und Quartſayten nach dem Clavicembal oder Flügel zu ſtimmen, und alsdenn mit reinen Quinten unterwärts fortzufahren. Iſt nun das Violoncell von dem C-G des Flügels aufwärts geſtimmt, ſo iſt das g der Violinſayte gegen der Octave des G der Violoncellſayte ſchon um $\frac{1}{80}$ zu tief. Man darf auf einer ſo geſtimmten Violine nur folgende Noten langſam und rein ſpielen:



um zu hören, daß das letzte g gegen das vorhergehende $\overline{g}$, als Octave zu tief iſt. Zwar wird nach unſerer Art zu ſtimmen, die $\overline{e}$ Sayte der Violine gegen die C-Sayte des Violoncells, als große Terz um $\frac{1}{80}$ höher, als $\frac{4}{5}$, und die $\overline{a}$-Sayte als Sexte von C auch um $\frac{1}{80}$ höher, als $\frac{3}{5}$; aber gute Violiniſten laſſen dieſe bloßen Saiten niemals hören, ſondern greifen ſowol das $\overline{e}$ als das $\overline{a}$ allezeit auf der unteren Sayte mit dem kleinen Finger, oder in der Applicatur, und temperiren dieſe Töne nach Erforderniß der Tonart ſchon aus Gefühl. So bald die Violin, oder jedes Geigeninſtrument nach reinen Quinten geſtimmt iſt, muß in folgenden Noten das letzte $\overline{a}$ ſchon in der Applicatur gegriffen werden, weil das bloße zu hoch iſt:



*) S. Tonart.

Quanz hatte diese Unvollkommenheit der reinen Quintenstimmung auch bemerkt; er schlug daher vor, *) die beyden Quinten d a und a e auf der Violine etwas unter sich schwebend zu stimmen; allein dadurch würde die Unvollkommenheit noch vermehrt worden seyn, weil kein Violinist alsdenn auf diesen beyden Saiten eine einzige Quinte hätte rein angeben können. Daher ist, wenn man annimmt, daß die zwey Saiten a und e im Spielen nicht anders als nur in Geschwindigkeit, blos angegeben werden, die reine Quintenstimmung von g aufwärts, die vollkommenste Art, die Violinen zu stimmen.

Die Flöten und Haboen, die im Blasen höher werden, müssen nicht, wie es fast durchgängig geschiehet, mit dem e der Violine, welches ohnehin schon um $\frac{1}{80}$ zu hoch ist, sondern mit dem e der Orgel oder des Flügels gleich gestimmet werden. Die Waldhörner werden allezeit in dem Hauptton des Stüks gestimmet.

Seitdem Roußeau sich so sehr über die Gewohnheit des französischen Orchesters, ganze Stunden lang vor einer Kirchenmusik oder einer Oper zu stimmen und zu präludiren aufgehalten hat, hat diese üble Gewohnheit in Paris nachgelassen; man stimmt itzo in der großen Oper daselbst nicht einmal im Orchester, sondern in besondern Nebenzimmern, und jeder ist in einem Augenblik mit seinem Instrument fertig. Es wäre zu wünschen, daß manche deutsche Capellen diesem Beyspiel folgen, und einmal einsehen lernen möchten, daß der Zuhörer auf keine unangenehmere Weise, und schlechter zu dem folgenden vorbereitet werde, als durch das ewige Stimmen und Präludiren so vieler Instrumente in einander und durch einander, ohne daß einer vor den andern hören kann, ob sein Instrument gestimmt ist, oder nicht.

*) In seiner Anweisung, die Flötraversiere zu spielen.

Strophe.

(Dichtkunst.)

Ursprünglich bedeutete das Wort in den lyrischen Gedichten der Griechen eine Folge von Versen, die von einem Chor in einem Zug, oder Marsch gesungen wurde; weil das Singen mit einem feyerlichen Umzug oder Gang des singenden Chores verbunden worden. Wann der Chor sich in seinem Zug wendete; so fieng eine zweyte Folge von Versen an, deren Anzahl und metrische Einrichtung eben so war, wie in der ersten; also mußte der Chor eben so viel Schritte thun, um die zweyte Strophe zu singen, als sie zur ersten nöthig hatte. Diese zweyte Folge wurde Antistrophe genannt. Wann der Chor hierauf stillstehend noch etliche Verse sang, so wurden diese zusammen Epodos genennt, und waren in der metrischen Einrichtung von Strophe und Antistrophe verschieden. Wann mit diesen drey Sätzen das Lied noch nicht geendiget war; so wurden in der Folge die Verse genau nach dem Sylbenmaaß und dem Metrum der vorhergehenden Sätze wiederholt. Dieses kann man in den strophischen Chören der griechischen Tragödien und in den Oden des Pindars sehen.

Itzt giebt man den Namen der Strophe in unsern Oden und Liedern einer Periode von etlichen Versen, die allen folgenden Perioden in Ansehung des Sylbenmaaßes und der Versart zur Lehre dienet. Nämlich drey, vier, oder mehr Verse, womit das Gedicht anfängt, dienen durch das ganze Lied in Absicht auf das Sylbenmaaß und die Länge der Verse dergestalt zur Lehre, daß hernach die Folge des Gedichts in jedem Abschnitt

von drey, vier, oder mehr Versen, genau so seyn muß, wie in den ersten. Folgende vier Verse:

Freund! die Tugend ist kein leerer Name,
Aus dem Herzen keimt der Tugend Saame,
Und ein Gott ists, der der Berge Spitzen
Röthet mit Blitzen.

machen eine Strophe der sapphischen Versart aus; so lange das Lied dauert, machen immer vier folgende Verse eine Strophe, die in Absicht des Sylbenmaaßes und der Länge der Verse genau so ist, wie diese.

Es giebt einfache und Doppelstrophen. Die einfachen machen, wie die so eben angeführte, nur eine einzige Periode aus, die am Ende einen Hauptruhepunkt hat. Die Doppelstrophe besteht aus mehr Versen, die zwey rhythmische Hauptabschnitte ausmachen, wie folgende:

Welche Fluren! Welche Tänze!
Welche schön geflochtne Kränze!
Welch ein sanftes Purpurlicht!
Sanfter war die Morgenröthe,
Die des Waldes Grün erhöhte
Mir im schönsten Lenze nicht! *)

Obgleich die zweyte Hälfte genau dieselbe metrische Beschaffenheit hat, als die erste; so empfindet man doch, daß der Ton sich etwas abändert.

Bisweilen aber hat der andre Theil der Strophe ganz andre Verse, und alsdenn unterscheiden sich die beyden Abschnitte noch merklicher, wie hier:

Hier auf diesem Aschenkruge,
Weint die Freundschaft ihren Schmerz,
Und mit diamantnem Pflluge
Zieht der Kummer Furchen in mein Herz.
Finsterniß und Stille!
Unter eurer Hülle,
Lad' ich Erd' und Himmel zum Gehör.
Klagen will ich: Ach, mein Liebling
Ist nicht mehr. **)

Diese Doppelstrophen gleichen den Tanzmelodien, die insgemein ebenfalls aus zwey Theilen bestehen, die sich im Ton unterscheiden. Bisweilen unterscheidet sich die zweyte Hälfte der Doppelstrophe von der ersten auch durch das Sylbenmaaß.

Die Doppelstrophen geben den Liedern große Annehmlichkeit, wegen der Veränderung des Tones, besonders wenn im zweyten Theil auch der Rhythmus sich ändert, wie in der so eben angeführten Strophe. Die eigentliche Ode scheinet die Doppelstrophe weniger zu vertragen.

*) Jacobi.

**) Die Karschinn.

Studium.

(Schöne Künste.)

Zu einem vollkommenen Künstler werden drey Dinge zugleich erfodert, Genie, Kenntniß und Fertigkeit. Das erste giebt die Natur, das zweyte wird durch das Studium, und das dritte durch Uebung erlanget. Wir verstehen also durch Studium alle Bemühungen, die der Künstler anzuwenden hat, um die Kenntnisse jeder Art, die ihm nöthig sind, zu erlangen. Bisweilen giebt man dem Wort auch eine weitere Bedeutung, und begreift auch die Uebung selbst mit darunter; wir sprechen aber von dieser besonders. Doch schließen wir die Uebung nicht ganz vom Studium aus; denn es gehöret noch einigermaaßen mit zum Studiren, daß man sich in der Fertigkeit zu sehen und zu empfinden übe. Der Mahler muß sein Auge, der Tonsetzer sein Ohr, und jeder Künstler überhaupt Verstand, Geschmak und Empfindung an allen Gegenständen der Kunst üben; und dieses ist von der eigentlichen Uebung, das, was man empfunden hat, auszudrüken, unterschieden, und kann noch zum Studium gerechnet werden.

Wenn man Natur und Kunst gegen einander stellt, in der Absicht zu erforschen, was jede zum vollkommenen Künstler beytrage, so gehört auch

auch das Studium zur Kunst: und so hat es Horaz ohne Zweifel verstanden, wenn er beyden einen gleichen Antheil an der Vollkommenheit eines Werks zuschreibt. Das Genie, und was man überhaupt Gaben der Natur nennt, sie bestehen in äußerlichen, oder innerlichen Fähigkeiten, machen eigentlich die Grundlage des Künstlers aus; aber man würde sich sehr betrügen, wenn man glaubte, daß außer dem denn weiter nichts, als äußerliche Uebung in dem Mechanischen der Kunst hinzukommen müsse. Man betrachte nur die Werke der Künstler, die vorzügliches Genie zeigen, wie Homer, oder Shakespear; so wird man sich bald überzeugen, daß sie die Gegenstände ihrer Kunst mit weit mehr Fleiß und Genauigkeit betrachtet und überlegt haben, als andre Menschen thun, und daß eben dieses ihr Genie in Stand gesetzt hat, sich in dem hellen Lichte zu zeigen, das wir bewundern. Aus jeder Schilderung sichtbarer Dinge, die Homer mit Fleiß einmischt, bemerkt man einen Menschen, der mit außerordentlicher Aufmerksamkeit jeden Gegenstand betrachtet, auf alles, was darin vorkommt, genau Acht hat, und es recht geflißentlich darauf anlegt, ihn in der höchsten Klarheit und Lebhaftigkeit zu sehen. Eben so deutlich erhellet aus Shakespears sittlichen und leidenschaftlichen Schilderungen, daß er sich ein ernstliches Studium daraus gemacht hat, jeden Charakter von einiger Kraft, jede Leidenschaft, bis auf das Innerste ihrer Beschaffenheit zu erforschen. Es ist deswegen eben so wichtig zu studiren, als Talente zu haben; denn beydes muß da seyn, wenn der Künstler groß werden soll.

Aber es ist bey der Theorie der Kunst nicht genug, daß man den Künstler von der Nothwendigkeit des Studirens überzeuge, man muß ihm auch sagen, wie er sein Studium am vortheilhaftesten einzurichten habe. Mancher geht lang in der Irre herum, und giebt sich viel Mühe, die ihm zuletzt wenig hilft, weil er auf Nebensachen studirt hat. Diejenigen Kunstrichter und Künstler, die gründlichen Unterricht zu der vortheilhaftesten Art in jeder Kunst zu studiren, gäben, würden dadurch jungen Künstlern einen sehr wichtigen Dienst erweisen. Wir halten eine aus der Natur der Sachen hergeleitete Anweisung zum Studiren für nützlicher als alle Regeln, weil das wahre Studium jeden die Regeln selbst erfinden läßt.

Von dem allgemeinen Studiren, das überhaupt die Aufklärung des Verstandes und Erweiterung der Vorstellungskraft zum Zwek hat, und wodurch nicht nur der Künstler, sondern jeder andere Mensch, der sich künftig in Geschäfften, die vorzügliche Gemüthsgaben erfodern, hervorthun soll, zu seinem Berufe vorbereitet wird, wollen wir hier nicht sprechen; weil es den zukünftigen Künstler nicht allein angeht. Doch können wir nicht unangemerkt lassen, daß jede Uebung, wodurch die verschiedenen Anlagen des Genies überhaupt entwikelt werden, und jede Kenntniß, die den Gesichtskreis des Menschen überhaupt erweitert, auch dem Künstler höchst nützlich sey. Es hat zwar große Künstler gegeben, die von den Schulstudien völlig entblößt gewesen. Aber es läßt sich allemal vermuthen, daß Unwissenheit und engere Schranken des Verstandes, die aus Mangel gründlicher Schulstudien herkommen, auch solche große Künstler in manchem Stük in der Kunst selbst einschränken. Man sagt, daß dem grossen Raphael die Einsichten einiger fürtrefflicher Männer von großer Gelehrsamkeit, die er sich zu Freunden gemacht hat, in manchem Werke, wobey der Mangel an Studien sein Genie etwas würde gehemmt haben, sehr

sehr nützlich gewesen. Darum würden wir allemal rathen, dem künftigen Künstler, so viel es, ohne den Kunstübungen Abbruch zu thun, geschehen kann, *) eine so genannte gelehrte Erziehung zu geben. Wenn sie nur gründlich ist, so wird sie ihn gewiß künftig in der Kunst selbst einige Grade höher heben, die er ohne dieselbe nicht würde erreicht haben.

Wir haben aber hier eigentlich nur das Studium zu betrachten, das der Künstler bey reifern Jahren und blos in Absicht auf seine Kunst zu treiben hat. Dieses geht auf folgende Hauptpunkte: 1. Auf allgemeine Kenntniß des Menschen. 2. Auf Kenntniß der besondern Charaktere und Sitten ganzer Völker und einzeler Menschen. 3. Auf Kenntniß der sichtbaren Natur, und 4. auf Kenntniß der Kunstwerke und der Künstler.

1. Im Grunde sind die schönen Künste nichts anders, als Künste gewissen Absichten gemäß, auf die Gemüther der Menschen zu würken: **) und hieraus erhellet hinlänglich, wie wesentlich nothwendig jedem Künstler die Kenntniß der menschlichen Natur ist. Wie könnte er ohne sie wissen, was in jedem Fall erfodert wird, Eindrüke von gewisser Art auf die Gemüther zu machen? Dieses Studium muß der Künstler mit genauer Beobachtung seiner selbst anfangen. Er muß sich angewöhnen, auf alles, was in ihm selbst vorgeht, Acht zu haben, und vornehmlich jede Rührung, die mit merklicher Lust oder Unlust verbunden ist, folglich Begierde oder Abneigung erweckt, genau zu beobachten. Ein Mensch, der sich selbst nie klar und bestimmt bewußt ist was er denkt und empfindet, kann auch andre nicht kennen lernen. Wie so viel tausend Menschen täglich sprechen, ohne jemals auf die Sprache, deren sie sich bedienen, Acht zu haben, um zu unterscheiden, wie vielerley Arten der Wörter vorkommen, und wie einige davon die Dinge, von denen man spricht, blos bezeichnen, andre ihre fortdaurende Beschaffenheit, noch andre vorübergehende Veränderungen darin ausdruken u. s. f.; so geht es auch überhaupt denen, die kein besonderes Studium daraus machen, mit der Kenntniß ihrer selbst; sie reden, handeln, fühlen sich bald angenehm, bald unangenehm gerühret u. s. w. ohne sich jemals der Dinge, die in ihnen vorgehen, deutlich bewußt zu seyn. Sie empfinden jede Leidenschaft, ohne von einer einzigen sagen zu können, was sie eigentlich ist, und wie sie entsteht; sie haben Gefallen oder Mißfallen an vorkommenden Dingen, und wissen nie zu sagen, was ihnen eigentlich daran gefällt, oder mißfällt. Solche Menschen gehören zum gemeinen Haufen, der überall mechanisch handelt, wie die Umstände es veranlassen, ohne recht zu wissen, was er thut, oder warum er so und nicht anders handelt.

Der Künstler, der sich selbst so wenig beobachtete, würde noch weit weniger wissen, was in den Gemüthern andrer Menschen vorgeht, folglich zu den wichtigsten Werken der Kunst untüchtig seyn. Durch fleißiges Nachdenken über seine Gedanken, Empfindungen, deren Veranlassung und Beschaffenheit aber wird er auch in Stand gesetzt, andre Menschen kennen zu lernen.

2. Allgemeine Kenntniß der menschlichen Natur ist dem Künstler noch nicht hinlänglich, er hat mehr, wie jeder andere nöthig, die mancherley Charaktere und Sitten der Menschen zu kennen. Denn diese sind der wichtigste Stoff, den jede Kunst bearbeitet, darum muß er ein besonderes Studium daraus machen, so vielerley Menschen, als ihm möglich ist, kennen zu lernen. Er muß sich die Gele-

*) S. Uebungen.

**) S. Künste.

Digitized by Google

Gelegenheit machen, viel mit Menschen von allerley Art, Stand und Charakter umzugehen; vornehmlich aber diejenigen besondern Gelegenheiten zu Nutze machen, wo interessante Geschäffte sie in volle Würksamkeit setzen, da sich die Stärke des Genies und die Wärme des Herzens frey entwikeln können. Es ist nicht möglich, die Kenntnisse dieser Art, die dem Künstler nothwendig sind, anders, als durch einen ziemlich ausgearbeiteten Umgang zu erlangen; aber auch dieser würde wenig nützen, wenn der Künstler nicht unaufhörlich die Aufmerksamkeit gleichsam gespannt hielte, um alles, was das Innere der Menschen verräth, auf das genaueste zu bemerken.

Dieses Studium der Charaktere der Menschen wird aber erst alsdenn recht nützlich, wenn man hinlängliche Kenntniß der mancherley Arten der Geschäffte, der Angelegenheiten und mancherley durch einander laufenden Interessen, des öffentlichen und Privatlebens hat. Darum sollte der Künstler sich auch angelegen seyn lassen, diese Kenntnisse zu erwerben. Er kann damit anfangen, daß er erst das Volk, oder die bürgerliche Gesellschaft, in der er lebt, nach den verschiedenen Ständen, Geschäfften, und Angelegenheiten jedes Standes, genau kennen lernt, denn kann er aus der Geschichte andre Völker und Staaten damit vergleichen, und so allmählig zu einer guten Kenntniß der Welt und des menschlichen Geschlechts gelangen.

3. Hiezu muß nun auch das Studium der sichtbaren Natur kommen. Man ruft dem Künstler von allen Orten her zu, die Natur sey die wahre Schule, wo er seine Kunst lernen könne: aber er muß auch wissen, wie er in dieser Schule studiren soll. Die Natur ist im eigentlichen Verstande die Lehrmeisterinn des Künstlers; weil sie gerade auf den Zwek arbeitet, den auch die schönen Künste sich vorsetzen. *) Der allgemeine Charakter der Werke der Kunst **) ist in allem, was die Natur hervorgebracht hat, anzutreffen. Durch tägliches Betrachten derselben wird der Geschmak gebildet. Gefühl des Schönen, der Einheit und Mannichfaltigkeit, Uebereinstimmung der äußern Form mit dem innern Charakter, der Harmonie aller Theile, der Wahrheit und Vollkommenheit, und kurz jeder Eigenschaft eines ganz vollkommenen Werkes, wird durch fleißiges und überlegtes Beobachten der mannichfaltigen Werke der Natur nothwendig geschärft. Zu diesem allgemeinen Vortheil kommt noch der besondere, daß die meisten Künste ihren zu bearbeitenden Stoff, die redenden aber ihre Bilder, zu Gleichnissen, Vergleichungen und Metaphern, in grossem Reichthum und Mannichfaltigkeit darin antreffen. Darum erleichtert die Kenntniß der Natur dem Künstler die Erfindung, und giebt ihm einen Reichthum sinnlicher Vorstellungen, die er auf das vortheilhafteste brauchen kann. Man wird daher fast immer finden, daß vorzügliche Künstler sehr genaue und fleißige Beobachter der ganzen sichtbaren Natur sind, die ihr Auge auf alles, was ihnen vorkommt, mit einer Art von unersättlicher Gierigkeit werfen. Und es geschieht nicht selten, daß man das Vergnügen hat, Dinge, die uns in den Werken grosser Künstler am meisten gefallen, und die wir ihrer Erfindungskraft zugeschrieben haben, endlich in der Natur anzutreffen.

4. Endlich ist auch besonders das Studium der besten Kunstwerke selbst, eine sehr vortheilhafte Sache für den Künstler. Es ist eine allgemein erkannte Wahrheit, daß Beyspiele, wo

*) S. Künste.

**) S. Werke der Kunst.

wo nicht beſſer, doch ſchneller unterrichten, als Regeln; dieſe Beyſpiele nun findet man in den Werken der beſten Künſtler. Wer Genie zu einer Kunſt hat, bekommt ſo gleich bey Betrachtung vorzüglicher Werke, mehr Licht, über das Praktiſche derſelben, als ein langer Unterricht ihm geben könnte. Zu einem vollkommenen Werke der Kunſt gehören ſo ſehr vielerley Dinge; es iſt auch von dem beſten Kunſtgenie nicht zu erwarten, daß es gar alle von ſelbſt erreichen werde. Ein Künſtler iſt in einem Punkt vorzüglich, ein andrer in einem andern. Darum werden nicht eher Werke, die in allen Theilen vollkommen ſind, an den Tag kommen, bis große Künſtler vielerley Werke ihrer Vorgänger geſehen haben, in denen ſie ſtükweiſe jeden einzeln Theil der Kunſt in ſeiner Vollkommenheit erblikken. Man ſagt von dem großen Raphael ſelbſt, daß er nicht eher zu der Höhe gekommen, in der wir ihn itzt bewundern, bis er die Gemählde des Michel Angelo geſehen hat. Für junge Künſtler könnte nichts wichtigeres gethan werden, als daß jeder vorzüglich große Künſtler aufrichtig öffentlich bekannt machte, was er in einem oder dem andern Theile der Kunſt, aus Betrachtung fremder Werke, gelernt hat.

Sowol in dieſer, als in andern Abſichten iſt es nützlich, wenn gute Lebensbeſchreibungen berühmter Künſtler bekannt gemacht werden. Ihre Methoden zu ſtudiren, die Umſtände, in denen ſie ſich befunden, ihre Bekanntſchaften, und alles, was überhaupt etwas zu ihrer Bildung beygetragen hat, kann andern zu wichtigen Lehren dienen.

Stukkatur.

(Baukunſt.)

Das Wort kommt vom italiäniſchen Stucco, welches eine Art Mörtel bedeutet, der aus Kalk und fein geſtoßenem Marmor gemacht wird. Aus dieſem Stuk werden allerhand Zierrathen der Baukunſt, als Laubwerk, Feſtone, Blumen und Früchte, Cartuſchen u. d. gl. verfertiget, die man überhaupt Stukkaturarbeit nennt. In den Gebäuden werden vornehmlich die Geſimſe und Dekken der Zimmer mit Stukkaturarbeiten verzieret; man kann ſie aber auch an den Auſſenſeiten anbringen, wenn ſie nur dem Regen nicht allzuſehr ausgeſetzt ſind. Hier zu Lande wird blos aus dem gemeinen Kalkmörtel, wie die Maurer ihn brauchen, und gebranntem Gyps ein Stuk gemacht, der auch außen an den Gebäuden ſehr dauerhaft iſt. Es ſcheinet, daß Vitruvius von der Stukkaturarbeit unter dem Namen Coronarium opus ſpreche.

Der Stuk iſt weich, wie Thon, und läßt ſich alſo mit kleinen eiſernen Spatheln bearbeiten. Wenn er friſch angemacht iſt, wozu weiter nichts erfodert wird, als daß man unter friſchen Maurermörtel etwa die Hälfte (auch mehr oder weniger) gebrannten friſchen Gyps miſcht, ſo iſt er ganz weich, und wird allmählig auf die Stelle, wo man Zierrathen anbringen will, aufgetragen. Nach einer kurzen Friſt wird er etwas ſteifer, ſo daß man ihn entweder in Formen drüken, oder auf andre Weiſe nach Belieben bilden kann: währender Arbeit aber wird er immer ſteifer, ſo daß man ihn zuletzt mit verſchiedenen eiſernen Inſtrumenten beſchneiden, und beſchaben kann, um allerhand feine Zierrathen herauszubringen. Nach wenig Tagen iſt er ſchon ſo hart, wie ein trokener Thon, und mit der Zeit nimmt er auch eine mittelmäßige Steinhärte an. Wird er fleißig und ſorgfältig, auch zu einer Zeit gemacht, da er völlig hart werden kann, ehe Froſt oder Regen darüber geht, ſo iſt er auch von außen ſehr dauerhaft, wie an vielen Häuſern in Berlin zu

zu sehen, wo dergleichen Arbeit zu Verzierungen der Fenstereinfassungen sehr gewöhnlich ist.

Diese Arbeit ist deswegen schätzbar, weil sie in Vergleichung dessen, was ähnliche Zierrathen in harten Stein, oder auch nur in Holz geschnitzt, kosten, sehr geringen Aufwand erfodert. Aber wenn sie auch so gemißbraucht wird, wie seit etlichen Jahren in Berlin geschieht, daß man die Außenseiten der Häuser ganz damit überladet, so wird sie dem Auge des Kenners sehr zum Ekel.

Stumme Spiel.

Der Theil der Vorstellung des Schauspieles, der ohne Reden geschieht. Man wagt es noch selten einen etwas beträchtlichen Theil der Handlung auf der Bühne stillschweigend fortgehen zu lassen; daher das stumme Spiel nach der itzigen Beschaffenheit der Bühne, vornehmlich bey den Personen statt hat, welche währender Zeit, da andre sprechen, entweder als Zuhörer, oder in andern Beschäfftigungen auf der Bühne sind. Die Furcht vor dem Stillschweigen hat indessen gar ofte bey Dichtern sehr schwache frostige Scenen veranlasset. Es trifft sich bisweilen, daß die Leidenschaften auf daß höchste gestiegen sind, oder daß sich ein unvermutheter, aber höchst merkwürdiger Zufall ereignet, da das Stillschweigen sehr natürlich wird. Dieses zu verhindern, läßt der Dichter bisweilen Nebenpersonen reden, aber so schwach und so frostig, daß ein ganzer Auftritt dadurch verdorben wird.

In wichtigen Auftritten geschieht es ganz natürlich, daß die Hauptpersonen in einem etwas langen und wichtigen Stillschweigen sind. Läßt man alsdenn Nebenpersonen reden, so wird unsre Aufmerksamkeit von dem abgezogen, worauf sie allein sollte gerichtet seyn. Daher scheinet es schlechterdings nothwendig, daß bisweilen ganze Auftritte, oder doch Theile derselben stumm seyen

Es sey aber, daß ein Auftritt ganz oder nur zum Theil stumm ist, so ist allemal das stumme Spiel ein sehr wichtiger Theil der Kunst des Schauspielers. Denn es kommt gar oft vor, daß wenigstens ein Theil der vorhandenen Personen eine Zeitlang entweder blos zuhören, oder sonst keinen Antheil an der Unterredung haben. Alsdenn kann ihr stummes Spiel viel verderben oder gut machen. Es spricht entweder gar keiner, oder nur einer, und alle andre hören zu, oder es unterreden sich zwey, und andre hören zu, oder es sind Personen da, die weder reden noch zuhören, sondern für sich in Gedanken beschäfftiget sind. Dies sind die vier Fälle des stummen Spiels.

In den drey ersten Fällen muß schlechterdings alles auf den Inhalt der Rede übereinstimmen. Die, welche nicht reden, müssen den Redenden zuhören, und an ihren Stellungen, Minen, Gebehrden und Bewegungen muß man den verschiedenen Eindruk der Rede sehen. Das stumme Spiel muß einige Aehnlichkeit mit der Begleitung der Instrumente beym Gesang haben. Vor allen Dingen müssen die Schauspieler sich dafür in Acht nehmen, daß ihr Spiel die Aufmerksamkeit auf die Hauptpersonen, welche itzt reden, nicht schwäche. Deswegen muß jede Mine, jede Stellung und Gebehrde gemäßigt seyn, daß sie nicht hervorstehe. Stumme Personen müssen sich immer ermnern, daß sie itzt den Redenden untergeordnet sind. Es darf kaum gesagt werden, daß das stumme Spiel nichts gegen den Geist des Auftritts enthalten müsse, denn dieses ist jedem offenbar. Aber dieses muß den Schauspielern auf das nachdrüklichste empfohlen werden, daß sie nichts gezwungenes

und

und nichts künſtliches machen. Weit beſſer wäre es, wenn ſie gar nichts machten, und unbeweglich zuhörten. Nichts iſt unerträglicher und der Täuſchung, die beym Schauſpiel ſo ſehr nothwendig iſt, mehr entgegen, als wenn man Zwang und Kunſt ſehen läßt. Der Zuſchauer muß gar nicht gewahr werden, daß der Schauſpieler auf ſich ſelbſt Achtung giebt.

In den Auftritten, wo eine ſtumme Perſon für ſich ſteht und keinen Antheil an der Handlung nimmt, die alsdenn die Hauptſache des Auftritts ausmacht, wäre zu wünſchen, daß der Schauſpieler gänzlich vergäße, daß noch jemand außer ihm auf der Bühne ſtehe. Er muß völlig ſo handeln, als wenn er ganz ohne Zeugen wäre. Aber vorher muß er genau nachdenken, wie weit ſein Spiel den andern Perſonen untergeordnet ſey.

Sturzrinne.

(Baukunſt.)

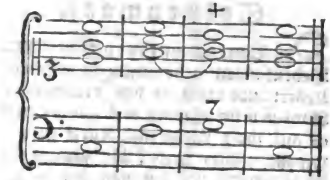
Ein großes Glied, das an dem Kranz der Geſimſe, auch an dem Fuß der Säulenſtühle gebraucht wird. Man findet die Zeichnung davon im Artikel **Glieder**.

Subſemitonium.

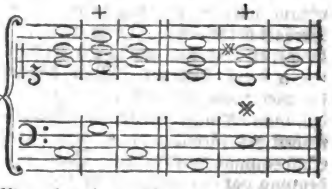
(Muſik.)

Die große Terz der Dominante, oder der untere halbe Ton ſowol des Hauptotones, als überhaupt jedes Tones, in den ausgewichen wird. Dieſer Ton hat etwas von der Eigenſchaft der weſentlichen kleinen Septime an ſich; er unterhält, wie dieſe, den Ton, darin man iſt, befördert jede Ausweichung,*) und erregt allezeit das Gefühl des folgenden Accordes der Tonica, bey dem er einen Grad über ſich in die Tonica geht. Z. B.

*) S. Ausweichung. S. 156. u. 157.



Ohne das Subſemitonium, welches auch Semitonium modi genennet wird, kann kein vollkommener Schluß weder in der Moll- noch Dur-Tonart bewerkſtelliget werden; mit ihm hingegen kann der Schluß auch ohne die weſentliche Septime vollkommen ſeyn, auf folgende Art:



Man hat in vielſtimmigen Sachen wol darauf Acht zu geben, daß das Subſemitonium nicht verdoppelt werde; nicht allein, wenn der Fundamentalton im Baß angeſchlagen wird, ſondern auch bey den Verwechslungen des Dominantenaccordes; weil jede Verdoppelung deſſelben hart klinget, und entweder verbotene Octavenfortſchreitungen oder einen ſteifen Geſang verurſachet.*) Daher kann bey dem Sextenaccord des folgenden Beyſpiels die Sexte des erſten Exempels verdoppelt werden, in dem zweyten aber nicht, weil ſie das Subſemitonium iſt.

*) S. Leitton.

Sylbenmaaß.

Das Wort scheinet in verschiedenen Bedeutungen genommen zu werden. Ueberhaupt drükt es das regelmäßige Abmessen der Sylben aus, in so fern es auf ihrer Länge und Kürze geht; wie wenn man sagte; die gebundene Rede unterscheide sich von der ungebundenen dadurch, daß in jener ein Sylbenmaaß beobachtet werde. Nach dieser Bedeutung wird es auch gebraucht, wenn man von einem Gedichte sagt, die Verse haben ein jambisches, oder trochäisches, oder ein nach einem andern herrschenden Fuß benanntes Sylbenmaaß. In diesem Sinne wird es ofte mit dem Worte Versart verwechselt, denn man sagt bisweilen auch eine jambische, trochäische u. d. gl. Versart. Man dähnet die Bedeutung bisweilen so weit aus, daß man die ganze metrische Beschaffenheit des Gedichts durch das Wort Sylbenmaaß ausdrükt. Diese Bedeutung hat es, wenn man vom elegischen, heroischen, dramatischen und lyrischen Sylbenmaaße spricht.

Wir schränken hier die Bedeutung blos auf die Beschaffenheit der Füße des Verses, ohne Rükficht auf seine Länge und andre Eigenschaften, ein, und schreiben allen Versen einerley Sylbenmaaß zu, wenn die Beschaffenheit ihrer Füße einerley ist, wie verschieden sie sonst in ihrer Länge seyen. Nach dieser Bedeutung sagen wir also, die Alpen, die Satyren und die meisten Oden von Haller haben dasselbe Sylbenmaaß; in so fern nämlich die Füße der Verse durchgehends Jamben sind.

Das Sylbenmaaß nennen wir gleichartig, wenn der Vers aus gleichen Füßen, als Jamben, Trochäen u. s. f. besteht, ungleichartig, wenn mehrere Füße, als Spondäen, Daktylen u. a. in demselben Vers zusammenkommen. So viel sey von der Bedeutung des Worts gesagt.

Unsre deutsche Dichter voriger Zeit, das ist, die, welche vor dem vierzigsten Jahr dieses laufenden Jahrhunderts geschrieben haben, waren gewohnt meistentheils in gleichartigem Sylbenmaaß zu dichten, und zwar vornehmlich in dem jambischen und trochäischen, welchem sie aber bisweilen einen Spondäus mit einmischten. Zum lyrischen Gedichte wählten sie kürzere jambische oder trochäische; zum Erzählenden und Lehrenden aber längere, und blos jambische Verse. Die lyrischen Strophen aber setzten sie bisweilen aus Versen von verschiedenem Sylbenmaaße zusammen. Aber von Versen von ungleichartigem Sylbenmaaße wußten sie wenig, und glaubten vermuthlich, daß unsre Sprache sich dazu nicht schike.

Da sie in der lyrischen Art weit mehr Lieder, als Oden dichteten, so war es in der That auch schiklich, bey gleichartigem Sylbenmaaße zu bleiben. Denn es scheinet, daß die durchaus gleichartige Empfindung, die zum Charakter des Liedes gehöret, *) auch ein solches Sylbenmaaß erfodere. Nur in den Liedern von solchen Doppelstrophen, da immer der zweyte Theil der Strophe der Empfindung eine veränderte Wendung gäbe, könnte es schiklich seyn, jeder Hälfte der Strophe ihr eigenes Sylbenmaaß zu geben. Doch wäre dieses auch nicht allemal nöthig; weil bisweilen blos die veränderte Länge des Verses dazu hinlänglich seyn könnte

Es ist schon anderswo erinnert worden, **) wenn unsre Dichter angefangen haben ungleichartige Sylbenmaaße in dem Lyrischen und andern Versen zu versuchen. Es ist wahrscheinlich, daß die nähere Betrachtung der besondern Beschaffenheit der Ode diese Veränderung veranlasset

*) S. Lied.

**) S. Lyrisch.

anlasset habe. Man machte lyrische Verse, in denen mehrere Arten der Füße abwechselten, da in einem Vers bald ein Spondäus, bald ein Daktylus, bald ein Jambus oder Trochäus vorkam, und dieses ungleichartige Sylbenmaaß wurde auch in den zu einer Strophe gehörigen Versen abgeändert, da man vorher den Strophen nur durch die verschiedene Länge der Verse die Abänderung verschafft hatte. Nachdem die ersten Versuche von Opra, Langen, Ramlern und einigen Verfassern der bremischen Beyträge Beyfall gefunden, wurden allmählig alle Arten des griechischen Sylbenmaaßes von unsern lyrischen Dichtern versucht. Aber Klopstok und Ramler sind darin am glüklichsten gewesen. Dem erstern haben wir auch den Hexameter zu danken. Dem Tonsitzer machen zwar diese Sylbenmaaße sehr viel mehr zu schaffen, um seinem Gesang dazu alle rhythmische Vollkommenheit zu geben, als da er blos Lieder von gleichartigem Sylbenmaaße in Musik zu setzen hatte. Doch wissen sich gute Tonsetzer auch aus diesen Schwierigkeiten herauszuziehen.

Das ungleichartige Sylbenmaaß hat seiner Natur nach mehr Mannichfaltigkeit, als das gleichartige; es gehört aber auch ein feineres und geübteres Ohr dazu, die Annehmlichkeiten desselben zu fühlen, als zu unsern alten gewöhnlichen Sylbenmaaßen. Darum würden wir immer noch rathen, solche Gedichte, die auch für unwissende, völlig ungeübte Leser bestimmt sind, nach unsern ehemaligen Sylbenmaaßen einzurichten. Herr Schlegel hat unsers Erachtens wol bewiesen, daß einerley Sylbenmaaß dennoch gar verschiedene Charakter des Tones, vom Sanften und Zärtlichen bis zum Starken und Fürchterlichen annehmen könne. *)

*) In seiner Abhandlung von der Harmonie des Verses.

Man muß sich darum auch nicht einbilden, daß das trochäische, oder iambische, oder ein anderes Sylbenmaaß sich mit Ausschluß anderer zu gewissen Charakteren allein schike.

Symmetrie.

(Zeichnende Künste.)

Das Wort bedeutet zwar nach seinem Ursprunge das gute Verhältniß der Theile eines Ganzen gegen einander; man braucht es aber gemeiniglich in zeichnenden Künsten, um die Art der Anordnung auszudrüken, wodurch ein Werk in zwey gleiche, oder ähnliche Hälften getheilt wird. Diese Anordnung hat die Natur durchgehends in der äußern Form der thierischen Körper beobachtet. Niemand zweifelt daran, daß sie bey den thierischen Körpern, die vollkommenste sey. Wenn man z. B. voraussetzet, daß dem Menschen gewisse Gliedmaaßen paarweise, hingegen ändre nur einzeln nöthig gewesen; so läßt sich leicht begreifen, daß gleiche und ähnliche Theile, auch gleiche Stellen, jeder der einzelen aber auch seine ausschließende Stelle haben müsse, wenn die Form untadelhaft seyn sollte. Aus eben dem Grunde, warum der eine der beyden Aermę auf der rechten Seite, so wie er ist, gesetzt worden, mußte der andere linker Seite so gesetzt werden; und dieses gilt auch von andern Gliedern, die doppelt nöthig waren. Daher ist die Symmetrie in der Gestalt der thierischen Körper entstanden. In den Werken der Kunst wird sie deswegen überall, wo gleiche und ähnliche Theile nothwendig sind, ebenfalls beobachtet. So siehet man, daß an Häusern die Fenster eines Geschosses, die gleich und ähnlich seyn mußten, auch rechts und links aus der Mitte des Gebäudes gleich ausgetheilt sind.

Weil die Symmetrie aus den zu einem Werke nothwendig gehörigen

gleichen und ähnlichen Theilen entsteht, so muß sie nicht auf die Werke ausgedähnt werden, die nicht nothwendig solche Theile haben. Es ist deswegen gar nicht nöthig, daß z. B. auch in der innern Einrichtung eines Gebäudes die eine Hälfte der andern gleich sey; um Symmetrie zu erhalten. Dergleichen unnütze und willkürliche Regeln verrathen vielmehr einen völligen Mangel an Verstand und Ueberlegung. Man muß nicht der Symmetrie halber ohne Noth gleiche und ähnliche Theile machen, sondern erst denn, wenn diese nothwendig sind, auf symmetrische Anordnung derselben denken. Darum ist es auch einfältig, wenn man in Anlegung der Gärten eine so ängstliche Symmetrie sucht, als bey der Außenseite der Gebäude. Hier ist gar kein Grund dazu vorhanden, daß zu beyden Seiten einer Allee gleiche und ähnliche Theile seyn sollen; folglich fällt auch da die Symmetrie weg; sie schiket sich da eben so wenig, als in einer Landschaft. Auch der schlechteste Mahler wird sich hüten, eine solche zu mahlen, die aus zwey gleichen und ähnlichen Hälften bestehet.

Eben so wird sie auch in den gewöhnlichen Balleten, da die Figuranten allemal rechts und links auf gleiche Weise vertheilt sind, gemißbraucht. Daraus entstehet ein eben so steifes und gezwungenes Wesen, als man in einigen alten Gemählden sieht, in denen die Personen symmetrisch gestellt worden.

Ueberhaupt ist also die Symmetrie diese besondere Art der Ordnung, daß gleiche Theile, auch gleich gestellt werden. Daher entstehet in den Werken, wo dieses Statt hat, eine Mitte, die gleichsam den Augenpunkt ausmacht. Es ist aber für die symmetrische Anordnung vortheilhaft, daß das Auge sogleich nach dieser Mitte gerichtet werde, aus welcher das Ganze mit der größten Leichtigkeit zu übersehen ist. Daher kommt es, daß die Baumeister insgemein die Mitten der Außenseiten an Gebäuden durch besondere Zierrathen unterscheiden, damit sie sogleich bemerkt werden.

Symphonie.

(Musik.)

Ein vielstimmiges Instrumentalstük, das anstatt der abgekommenen Ouvertüren gebraucht wird. Die Schwierigkeit eine Ouvertüre gut vorzutragen, und die noch größere Schwierigkeit, eine gute Ouvertüre zu machen, hat zu der leichteren Form der Symphonie, die Anfangs aus ein oder etlichen fugirten Stüken, die mit Tanzstüken von verschiedener Art abwechselten, und insgemein Partie genennet wurde, Anlaß gegeben. Die Ouvertüre erhielt sich zwar noch vor großen Kirchenstüken und Opern; und man bediente sich der Partien blos in der Cammermusik: allein man wurde der Tanzstüke, die ohne Tanz waren, auch bald müde, und ließ es endlich bey ein oder zwey fugirten oder unfugirten Allegros, die mit einem langsamern Andante oder Largo abwechselten, bewenden. Diese Gattung wurde Symphonie genennt, und sowol in der Cammermusik, als vor Opern und Kirchenmusiken eingeführt, wo sie noch itzt im Gebrauch ist. Die Instrumente, die zur Symphonie gehören, sind Violinen, Bratsche, und Baßinstrumente; jede Stimme wird stark besetzt. Zum Ausfüllen oder zur Verstärkung können noch Hörner, Hoboen und Flöten dazu kommen.

Man kann die Symphonie mit einem Instrumentalchor vergleichen, so wie die Sonate mit einer Instrumentalcantate. Bey dieser kann die Melodie der Hauptstimme, die nur einfach besetzt ist, so beschaffen seyn, daß

daß ſie Verzierung verträgt, und oft ſogar verlanget. In der Symphonie hingegen, wo jede Stimme mehr wie einfach beietzt wird, muß der Geſang den höchſten Nachdruk ſchon in den vorgeſchriebenen Noten enthalten und in keiner Stimme die geringſte Verzierung oder Coloratur vertragen können. Es dürfen auch, weil ſie nicht, wie die Sonate ein Uebungsſtük iſt, ſondern gleich vom Blatt getroffen werden muß, keine Schwierigkeiten darin vorkommen, die nicht von vielen gleich getroffen und deutlich vorgetragen werden können.

Die Symphonie iſt zu dem Ausdruk des Großen, des Feyerlichen und Erhabnen vorzüglich geſchikt. Ihr Endzwek iſt, den Zuhörer zu einer wichtigen Muſik vorzubereiten, oder in ein Cammerconcert alle Pracht der Inſtrumentalmuſik aufzubieten. Soll ſie dieſem Endzwek vollkommen Genüge leiſten, und ein mit der Oper oder Kirchenmuſik, der ſie vorhergeht, verbundener Theil ſeyn, ſo muß ſie neben dem Ausdruk des Groſſen und Feyerlichen noch einen Charakter haben, der den Zuhörer in die Gemüthsverfaſſung ſetzt, die das folgende Stük im Ganzen verlangt, und ſich durch die Schreibart, die ſich für die Kirche, oder das Theater ſchikt, unterſcheiden.

Die Kammerſymphonie, die ein für ſich beſtehendes Ganzes, das auf keiner folgenden Muſik abzielet, ausmacht, erreicht ihren Endzwek nur durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der beſten Kammerſymphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, anſcheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, ſtark marquirte Rhythmen von verſchiedener Art, kräftige Baßmelodien und Uniſoni, concertirende Mittelſtimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plözliche Uebergänge und Ausſchweifungen von einem Ton zum andern, die deſto ſtärker frappiren, je ſchwächer oft die Verbindung iſt, ſtarke Schattirungen des Forte und Piano, und fürnehmlich des Creſcendo, das, wenn es zugleich bey einer aufſteigenden und an Ausdruk zunehmenden Melodie angebracht wird, von der gröſten Würkung iſt. Hiezu kömmt noch die Kunſt, alle Stimmen in und mit einander ſo zu verbinden, daß ihre Zuſammentönung nur eine einzige Melodie hören läßt, die keiner Begleitung fähig iſt, ſondern wozu jede Stimme nur das Ihrige beyträgt. Ein ſolches Allegro in der Symphonie iſt, was eine pindariſche Ode in der Poeſie iſt, es erhebt und erſchüttert, wie dieſe, die Seele des Zuhörers, und erfodert denſelben Geiſt, dieſelbe erhabene Einbildungskraft, und dieſelbe Kunſtwiſſenſchaft, um darin glüklich zu ſeyn. Die Allegros in den Symphonien des Niederländers **Vanmaldere**, die als Muſter dieſer Gattung der Inſtrumentalmuſik angeſehen werden können, haben alle vorhin erwähnten Eigenſchaften, und zeugen von der Größe ihres Verfaſſers, deſſen frühzeitiger Tod der Kunſt noch viele Meiſterſtüke dieſer Art entriſſen hat.

Das Andante oder Largo zwiſchen dem erſten und letzten Allegro hat zwar keinen ſo nahe beſtimmten Charakter, ſondern iſt oft von angenehmen, oder pathetiſchen, oder traurigen Ausdruk; doch muß es eine Schreibart haben, die der Würde der Symphonie gemäß iſt, und nicht, wie es zur Mode zu werden ſcheinet, aus bloßen Tändeleyen beſtehen, die, wenn man doch tändeln will, eher in einer Sonate angebracht werden, oder in Symphonien vor komiſchen Operetten einen guten Platz haben können.

Die Opernſymphonien nehmen mehr oder weniger von der Eigen-

schaft der Kammersymphonie an, nachdem es sich zu dem Charakter der vorzustellenden Oper schikt. Doch scheint es, daß sie weniger Ausschweifung vertragen, und auch nicht so sehr ausgearbeitet seyn dürfen; weil der Zuhörer mehr auf das, was folgen soll, als auf die Symphonie selbst, aufmerksam ist. Da die mehresten unserer großen Opern denselben Charakter und eine bloße Ohren- und Augenverblendung zum Grund zu haben scheinen, so thut die Symphonie schon ihre Würkung, wenn sie auch nur blos wolklingend lärmet. Wenigstens haben die Opernsymphonien der Italiäner niemals eine andre Eigenschaft: Die Instrumente lärmen in den Allegros über einen Trommelbaß und drey Accorden, und tändeln in den Andantinos, ohne Kraft und Ausdruk: auch achtet kein Zuhörer in Italien auf die Symphonie. Graun hat ungleich mehr Kunst und Charakter in seinen Opernsymphonien gebracht, doch fehlte seiner zärtlichen Seele das hiezu nöthige Feuer. Der schöne Gesang, der ihn nie verließ, so schätzbar er auch ist, ist in jeder Symphonie doch nur von matter Würkung. Man glaubt eine feurige Opernarie zu hören, die von Instrumenten vorgetragen wird. Graun würde in diesem Fach von seinem Bruder, dem verstorbenen Concertmeister übertroffen worden seyn, der in einigen Cammersymphonien den wahren Geist der Symphonie getroffen hat. Auch hat Hasse ihn hierin übertroffen, obgleich dessen Opernsymphonien auch viel arienmäßiges haben.

Die Franzosen suchen in ihren Symphonien vor den Operetten Tändeleyen mit erhabenen Gedanken abzuwechseln. Aber alle ihre Erhabenheit artet in Schwulst aus; man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur die erste die beste französische Symphonie in Partitur sehen, oder anhören. Da die Operetten überhaupt mehr Charakteristisches, als die grossen Opern haben, so ist es nicht ausgemacht, daß es jedesmal eine Symphonie seyn müsse, womit das Stük anfängt. Manche Operette kann einen Charakter haben, wozu sich das Große der Symphonie gar nicht schikt. Hier wäre Gelegenheit, neue Formen zu erfinden, die jedem Stük angemessen wären, und denen man den allgemeinen Namen Introduction geben könnte; damit sie nicht mit der Symphonie, die eigentlich immer nur die Pracht und das Große der Instrumentalmusik zum Endzwek haben sollte, verwechselt würden.

Die Kirchensymphonie unterscheidet sich von den übrigen fürnehmlich durch die ernste Schreibart. Sie besteht oft nur aus einem einzigen Stük. Sie verträgt nicht, wie die Kammersymphonie, Ausschweifungen oder Unordnung in den melodischen und harmonischen Fortschreitungen, sondern geht in gesetzten und nach Beschaffenheit des Ausdruks des Kirchenstüks geschwinderen oder langsameren Schritten fort, und beobachtet genau die Regel des Satzes. Sie hat statt des Prächtigen oft eine stille Erhabenheit zum Endzwek, und verträgt am besten eine pathetische und wol ausgearbeitete Fuge.

System.
(Musik.)

Das Wort hat mehrere Bedeutungen. Die Griechen nannten jedes Intervall, in so fern es als aus zwey, oder mehr andern zusammengesetzt betrachtet wird, System; in diesem Sinne kann die Octave so genennt werden; in so fern sie aus einer Quart und einer Quinte zusammengesetzt ist; die Quinte, in so fern sie aus einer kleinen und einer großen Terz zusammengesetzt ist u. s. f. In besonderm Sinne wurde der Name

der

der Quarte gegeben, in so fern sie auf verschiedene Arten aus kleinern Intervallen zusammengesetzt wurde, deren Beschaffenheit die sogenannten Genera, oder Gattungen des Systems ausmachten, nämlich das enharmonische, chromatische und diatonische. Auch die ganze Reyhe der Töne, die von den freyen Saiten eines Instruments angegeben wurden, hieß das System; daher denn endlich auch die Bedeutung des Worts gekommen ist, nach der es die ganze Reyhe aller in der Musik brauchbaren Töne vom tiefsten bis zum höchsten anzeiget. Zu allen diesen Bedeutungen kommt in der heutigen Musik noch die, nach der man auch den fünf Linien, auf welche die Noten gesetzt werden, den Namen des Systems giebt; insgemein aber werden diese Linien das Notensystem genennt.

Wir werden in diesem Artikel drey zur Theorie der Musik gehörige Punkte betrachten, von denen das Wort, System, gebraucht wird. 1. Das System einer diatonischen Octave. 2. Das System aller im Bezirk einer Octave liegenden in der heutigen Musik brauchbaren Töne, und 3. die Reyhe aller Töne unsrer Musik vom tiefsten bis zum höchsten.

1. Ohne Zweifel haben die Menschen lange gesungen, ehe es einem nachdenkenden Kopf einfiel, eine Reihe bestimmter Töne für den Gesang festzusetzen. Die Geschichte sagt uns nichts Zuverläßiges von der Erfindung eines Tonsystems; aber da der menschliche Geist sich in allen Zeiten in dem allgemeinen Gange, auf dem er seine Erfindungen macht, gleich bleibet, so haben wir hier nicht nöthig, uns in der Dunkelheit des höchsten Alterthums um Nachrichten von dem Ursprung desselben umzusehen. Wir kennen noch genug halbwilde Völker, die ohne festgesetztes Tonsystem Lieder singen, und es ist zu vermuthen, daß die Griechen und andre Völker des Alterthums, bey denen die Musik zu einer ordentlichen Kunst geworden; es eben so werden gemacht haben. Der natürliche Sänger wählt die Töne, wie die Empfindung sie ihm in die Kehle legt, und weis von keinem System, aus dem er sie zu wählen hätte. Wenn man einigen Reisebeschreibern glauben sollte; so müßte man auf die Vermuthung fallen, daß unser heutiges diatonisches System der menschlichen Kehle natürlich und gleichsam angebohren wäre. Denn sie geben uns von verschiedenen Völkern, die bloße Naturalisten im Singen sind, Lieder nach unserm diatonischen System in Noten gesetzt. Aber man kann sich darauf wenig verlassen; und vermuthlich würde ein heutiger Neger oder Irokese sein von einem Europäer diatonisch aufgesetztes Lied, wenn es ihm vorgesungen würde, eben so wenig erkennen, als Cicero seine Reden, von einem heutigen Schüler deklamirt, erkennen würde.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß der Gebrauch der Instrumente den Einfall, gewisse Töne festzusetzen, erzeugt habe. Sowol Pfeifen, als besaytete Instrumente sind Erfindungen, auf die auch halbwilde Völker leicht fallen. Wollte nun der Erfinder eines solchen Instruments etwas singbares darauf herausbringen, so mußte er nothwendig ein System von Tönen darauf festsetzen. Weil das Instrument nicht so wie die Kehle jeden Ton angiebt, den das Ohr des Spielers verlangt, sondern nur die festgesetzten, die seine Beschaffenheit allein hervorbringen kann.

Wenn wir also setzen, Mercurius, oder wer der sonst seyn mag, der zuerst den Einfall gehabt, zwischen die Hörner eines Stierschädels einige Saiten zu spannen, und diese Lore zur Begleitung seiner Lieder zu brauchen: sey nun in der Arbeit begriffen, diesen Saiten eine Stimmung zu geben,

die sein Gehör befriedige: so entsteht die Frage, was er etwa für Gründe haben möchte, diese Sayten so und nicht anders zu stimmen; oder man kann fragen, wie wird dieser Erfinder wahrscheinlicher Weise seine Sayten stimmen? Da man natürlicher Weise voraussetzen kann, er habe schon lange vorher sich im Singen geübet; so wird man auch annehmen können, er werde die Töne, die ihm in seinen Liedern am meisten gefallen, auf das Instrument zu bringen suchen, nämlich die gefälligsten Consonanzen. Es kann aber zu unsrer Absicht hinreichend seyn, wenn wir uns hier blos an die alte Tradition der Griechen halten, und die allgemeine Frage an diesem besondern Fall untersuchen. Die Erfindung der Lyra wird dem Mercurius zugeschrieben; und man sagt, er habe sie mit vier Sayten bespannt, die so gestimmt gewesen, daß die tiefste gegen die höchste die Octave, gegen die zweyte die Quarte, und gegen die dritte die Quinte angegeben habe. Folglich hätte das erste System aus vier Tönen bestanden, die sich so gegen einander verhalten, wie in unserm System die Töne C, F, G, c.

So großes Mißtrauen ich sonst in die Sagen der Griechen setze, so kommt mir diese doch wahrscheinlich vor. Ich glaube, daß in jedem Lande der Welt, wo die Menschen einiges Gefühl für Wolklang haben, ein System, das nicht mehr, als vier Sayten haben sollte, nach einigen Versuchen gerade so würde gestimmt werden; weil diese Intervalle die sind, die man durch Probiren bey allmähliger Erhebung der Stimme am leichtesten entdeken und ins Gehör fassen kann. Es ist ganz natürlich, daß der Sänger, der seinem Instrument vier Töne geben will, mit seiner Stimme vielfältige Versuche machen werde, um die vier Töne zu entdeken, die ihm als die angenehmsten vorkommen. Nun weiß aber jederman, daß es nicht möglich ist, ein System von vier Sayten zu finden, die überhaupt mehr Harmonien geben, und sich zum Einstimmen bey dem Gesang, oder zur Begleitung besser schiken, als gerade diese vier, die eine Octave, zwey Quinten und zwey Quarten enthalten. Hiezu kommt aber noch, daß jedes dieser Intervalle, wenn man es durch Probiren der Stimme einmal getroffen hat, sich sehr leichte wiederholen und ins Gehör fassen läßt. Deswegen waren die angezeigten vier Töne am leichtesten zu entdeken, und auf dem Instrument zu stimmen; und aus diesem Grunde halten wir die griechische Sage für so wahrscheinlich, daß wir alles fernere Nachforschen über die erste Beschaffenheit des einfachesten Tonsystems für überflüßig halten, da dieses der wahrscheinlichsten Erwartung hinlänglich genug thut.

Nun war freylich mit diesem ersten Tonsystem wenig auszurichten. Indessen soll doch die Lyra eine ziemliche Zeitlang nur diese vier Töne gehabt haben. Wenn dies ist, so müssen wir vermuthen, daß die Sänger nicht auf jeden Ton, den sie gesungen, auch eine Sayte der Lyra werden angeschlagen, sondern es so gemacht haben, wie noch itzt geschieht, da man auf einen Baßton viel andere Töne in der Höhe singt. Also werden die Sänger ihren Gesang nach Gutdünken aus der Kehle herausgebracht, und etwa bisweilen, wo sie glaubten, daß es sich am besten schike, die eine oder andre Sayte ihrer Lyra dazu angeschlagen haben. Dieses ist, nach unserm Vermuthen, die älteste Weise zu singen, und den Gesang mit einem Instrument zu begleiten.

Nun wurde dieses System von vier Sayten allmählig durch neue Töne vermehret. Boetius sagt, **Chorebus**, des Lydischen Königs **Athis** Sohn, habe die fünfte; **Hyagnis** die sechste,

sechste, **Terpander** die siebente, und **Lychaon aus Samos** die achte Sayte hinzugethan. Andre schreiben die allmähligen Vermehrungen des Systems andern zu; keiner aber sagt uns eigentlich, wie es vermehrt worden. Da wir es für überflüßig, auch wol gar für unmöglich halten, diesen höchst zweifelhaften Punkt der Geschichte der Kunst, aus Vergleichung der alten Nachrichten in ein volles Licht zu setzen, so begnügen wir uns blos einige wahrscheinliche Muthmaßungen über den Ursprung des alten diatonischen Systems hier beyzubringen.

Vorläufig merken wir an, daß man die Erfindung oder Zusetzung neuer Sayten nicht so verstehen müsse, als wenn die Erfinder blos in der Höhe oder Tiefe der Lyra eine neue Sayte hinzugefügt hätten, um ihr einen weitern Umfang zu geben. Die Erfindung bestund darin, daß die gröſsern Intervalle, nämlich Quart und Quinte, in dem System des Mercurius allmählig durch dazwischen gesetzte Töne ausgefüllt worden. Dieſes läßt sich aus dem Namen abnehmen, den die Griechen der Octave gegeben haben, *) der deutlich anzeiget, daß sie den Bezirk der Octave für den Umfang des ganzen Systems gehalten haben, der gar alle Töne in sich begriffe. Sayten, die über die Octave herausgiengen, gaben also keine neue Töne, sondern wiederholten nur die schon vorhandenen, eine Octave höher, oder tiefer. Dieſes kann man so wenig eine Erfindung nennen, als man einem Orgelbauer eine Erfindung zuschreiben würde, der seiner Orgel in der Höhe, oder Tiefe über den gewöhnlichen Umfang noch ein paar Töne zusetzen würde.

Demnach bestund die Erfindung neuer Sayten darin, daß zwischen die ursprünglichen Sayten andre gesetzt wurden, die gut einpaßten.

*) S. Octave.

Zufolge der vorher angeführten Sage bestund das älteste System des Mercurius aus vier Sayten, die zwey Tetrachorde, oder Quarten ausmachten. Wir wollen uns dieſes System nach unſrer heutigen Art die Töne zu bezeichnen, so vorstellen:

A — D ¦ E — a.

Es bestund also aus zwey Quarten, A — D, und E — a, und aus zwey Quinten, A — E und D — a. Daß aber die Alten dieſes System als ein System von zwey Quarten angesehen haben, ist daraus klar, weil es hernach, als sich ihre Töne sehr vermehrt hatten, zur beständigen Gewohnheit worden, sie nach Quarten zu stimmen. Die oberste und unterste Sayte eines Tetrachords, als A und D, wurden zuerst nach einer reinen Quarte gestimmt, hernach stimmte man die dazwischen liegenden Töne.

Nun entsteht also die Frage, nach was für einem Grundsatz die Erfinder neuer Töne mögen verfahren haben, um zwischen A und D, oder zwischen E und a, neue Sayten zu setzen.

Da die Quarte das Hauptintervall dieſes ersten Systems war, so scheinet es natürlich, daß dem ersten Vermehrer eingefallen sey, dem zweyten Ton des Systems D auch eine Quarte zu geben. Wenn wir dieſe durch G bezeichnen, so hat das System nun fünf Sayten, A — D ¦ E — G — a.

Will man dieſe Töne in Zahlen ausdruken, und für den tiefſten Ton A die Zahl 1 setzen, so würden nun die fünf Sayten dieſes Systems folgende Verhältniſſe haben:

Nun kann einem zweyten Vermehrer eben so leicht eingefallen seyn, auf dem Ton E eine Unterquarte zu geben,

ben, so wie jeder der andern Töne seine Unterquarte hatte. Nämlich a hatte E zu seiner Unterquarte, G hatte D, und D hatte A. Giebt man nun dem Ton E auch seine Unterquarte, und nennt sie B, so bekommt man ein System von sechs Sayten, in folgenden Verhältnissen:

A	—	B	—	D	E	—	G	—	a.
I.	$\frac{8}{9}$		$\frac{3}{4}$		$\frac{2}{3}$		$\frac{9}{16}$		$\frac{1}{2}$

Dieses machte nun ein System von vier in einander geschobenen Tetrachorden aus, nämlich A—D; B—E; D—G; E—A. Hier hatte jeder Ton seine reine Quarte, nur den Ton G ausgenommen. Wollte man diesem auch seine Quarte geben, die das Verhältniß von $\frac{27}{64}$ haben müßte, so käme man schon über das zweyte der ursprünglichen Tetrachorde E—a heraus. Wir können aber setzen, der Erfinder dieser neuen Quarte habe diesen Ton $\frac{27}{64}$ um eine Octave heruntergestimmt; alsdenn bekommen wir zwischen B und D den neuen Ton C in dem Verhältniß von $\frac{27}{32}$. Wenn man nun auch diesem noch seine Oberquarte giebt, die das Verhältniß von $\frac{81}{128}$ haben muß, so bekommt man folgendes System von acht Sayten:

A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	a.
I.	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$

Setzet man nun dieses System wieder in einer zweyten Octave oder noch weiter fort; so hat jeder Ton seine reine Ober- und Unterquarte, den einzigen Ton F ausgenommen, dem in der zweyten Octave seine Oberquarte $\frac{243}{512}$ fehlet. Wollte man aber auch diese einschieben, so würde sich die neue Unbequemlichkeit finden, daß auch dieser Ton nun keine Oberquarte hätte; und so fand man leichte, daß es nicht möglich wäre ein System zu machen, darin jede Sayte seine Quarte bekäme. Man mußte demnach irgendwo stehen bleiben, und dem System diesen Mangel an einer einzigen Quarte lassen. Doch wurde hernach dieser neue Ton $\frac{243}{512}$ würklich noch eingeführt, und auch in die erste Octave in dem Verhältniß von $\frac{243}{256}$ heruntergetragen, aber seine Sayte bekam keinen neuen Namen, sondern behielt den Namen der zweyten Sayte B. Diese wurde also im System als eine doppelte Sayte betrachtet, die in spätern Zeiten den doppelten Namen des runden, und viereckichten B getragen hat. Die Neuern aber bezeichneten hernach das viereckichte B mit dem Buchstaben H.

Es sey nun, daß die Erfinder der neuen Sayten nach der Art, die wir beschrieben, oder nach einer andern verfahren haben, so ist doch dieses gewiß, daß in dem diatonischen System der Alten, wie Ptolomäus es angiebt, die Töne die Verhältnisse der oben angezeigten Zahlen gehabt. Demnach hatte das System folgende Beschaffenheit:

A.	B	C.	D.	E.	F.	G.	a.
I.	$\frac{243}{256}$ $\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$

Läßt man hier die zwey untersten Töne weg, so machen die andern zwey gleiche und ähnliche durch einen gemeinschaftlichen Ton verbundene Tetrachorde.

				$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	
A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	a.
		$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$			

Aus diesem Gesichtspunkt sahen in der That die Griechen das System an; denn den untersten Ton A betrachteten sie als außer dem System liegend, und nannten ihn deswegen Proslambomenon, den (zur Erfüllung der Octave) hinzugenommenen, der Ton B aber gehörte nur in besondern Fällen, wo h nicht brauchbar war, zum System. Deswegen geben die Griechen zu völliger Bestimmung

ſtimmung ihrer Syſteme, allemal nur vier Saiten an.

Wollten wir nun dieſes Syſtem nach der itzigen Art bey C anfangen, ſo würde es alſo ſtehen:

C. D. E. F. G. A. B. H. c.

$\frac{8}{9}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{243}{256}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{243}{256}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{243}{256}$.

Alle ganze Töne hatten das Verhältniß von $\frac{8}{9}$, und die halben $\frac{243}{256}$.

In dieſem Syſtem kömmen unſre reine kleine und große Terzen nicht vor; denn hier haben alle kleine Terzen das Verhältniß von $\frac{27}{32}$, die groſſen das von $\frac{64}{81}$. Die Quarten und Quinten aber ſind durchaus völlig rein, die Quinte von H ausgenommen, die in dieſem Syſtem gar nicht vorkommt. Wie die Alten dieſes Syſtem nach Tetrachorden eingetheilt, und wie weit ſie es in der Höhe und Tiefe fortgeſetzt haben; ferner, wie ihr allgemeines Syſtem, das aus Verbindung des diatoniſchen, chromatiſchen und enharmoniſchen zuſammengeſetzt war, ausgeſehen habe, können wir hier ohne beträchtliche Weitläuftigkeit nicht anzeigen, und unterlaſſen es um ſo viel lieber, da man für unſre heutige Muſik keinen Vortheil daraus ziehen kann. Wer ohne große Weitläuftigkeit hierüber zuverläßige Nachricht verlangt, wird ſie bey Rouſſeau finden. *)

Wir merken nur an, daß dieſes alte diatoniſche Syſtem, wenigſtens dem Anſehen nach, bis in das XVI Jahrhundert iſt beybehalten worden. Ich ſage dem Anſehen nach; weil ich vermuthe, daß die Sänger, auch ohne Abſicht das Syſtem zu ändern, die meiſten kleinen und großen Terzen durch das bloße Gehör temperirt und gar oft anſtatt der Terz $\frac{27}{32}$, die reine kleine Terz $\frac{5}{6}$, und

*) Dict. de Muſ. Art. Syſteme.

C. D. E. F. G. A. B. H. c.

1. $\frac{8}{9}$. $\frac{64}{81}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{2}{3}$. $\frac{16}{27}$. $\frac{9}{1}$. $\frac{128}{243}$. $\frac{1}{2}$.

In dieſem Syſtem haben die Stufen von einem Tone zum andern folgende Verhältniſſe:

$\frac{8}{9}$ (A. B.) $\frac{243}{256}$ (H. c.)

anſtatt $\frac{64}{81}$ die reine große Terz $\frac{4}{5}$, geſungen haben.

Zarlino wird insgemein für den erſten Verbeſſerer dieſes alten diatoniſchen Syſtems gehalten. Es ſcheinet, daß unſer diatoniſches Syſtem aus den harmoniſchen und arithmetiſchen Theilungen, von denen man ſeit Zarlinos Zeiten ſo viel gehalten hat, entſtanden ſey. Zuerſt alſo theilte man die Octave C-c harmoniſch; dadurch bekam man die Quinte G; hernach arithmetiſch; dieſes gab die Quarte F. *) Nun theilte man wieder die Quinte C-G harmoniſch, und bekam dadurch die große Terz E; dieſe nochmals harmoniſch getheilt, gab die Secunde D. Weder die Quinte noch die große Terz wurden arithmetiſch getheilt, weil dieſes nicht mehr diatoniſche, ſondern chromatiſche und noch kleinere Intervalle würde gegeben haben. Auf dieſe Weiſe nun fand man folgende Töne in den darunter geſchriebenen Verhältniſſen:

C. D. E. F. G. . . . c.

1. $\frac{8}{9}$. $\frac{4}{5}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{2}{3}$. $\frac{1}{2}$.

Nun nahm man auch die harmoniſche Theilung der obern Quinte F-c vor. Dieſe gab den Ton A, in dem Verhältniß von $\frac{3}{5}$. Nun blieb noch die kleine Terz A-c übrig, die mit einer Mittelſeite anzufüllen war. Hier half nun weder die arithmetiſche noch die harmoniſche Theilung, weil durch beyde

*) S. Harmoniſche Theilung.

Digitized by Google

beyde weder ganze noch halbe diatonische Töne herauskommen. Man füllte deswegen diesen Raum mit einer doppelten Sayte aus, davon die eine H, eine reine große Terz gegen G; die andre B, eine reine Quarte gegen F, als den zwey Haupttönen zwischen C und c, nämlich der Ober- und Unterdominante des Grundtones ausmachte. Daraus ist nun das heutige diatonische System entstanden, darin die Töne folgende Verhältnisse haben.

	C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	c.
Stufen des alten Systems.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{243}{256}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{243}{256}$.	
Stufen des neuen Systems.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{9}{10}$.	$\frac{15}{16}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{9}{10}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{15}{16}$.	

Der Vorzug dieses Systems vor dem alten besteht darin, daß jeder Ton seine ganz reine entweder große, oder kleine Terz hat, den einzigen Ton D ausgenommen, dessen Terz D-F nur $\frac{27}{32}$ ist. Hingegen hat das alte den Vortheil über dem neuen, daß in jenem jeder Ton, den einzigen Ton H ausgenommen, seine völlig reine Quinte und jeder, seine reine Quarte hat, da in dem neuern System die Töne D und H keine reine Quinten; folglich A keine reine Quarte haben. Daher würde es noch immer zweifelhaft bleiben, welches von beyden Systemen vorzuziehen wäre, wenn nicht die Frage durch die Nothwendigkeit entschieden würde.

Sobald man nämlich mit den Neuern ein System voraussetzet, in dem jede Sayte zum Grundton, oder der Tonica soll gemacht werden können, aus welcher sowol in der harten, als weichen Tonart zu spielen ist; so wird ein System nothwendig, das eigentlich zwischen dem alten und dem neuen in der Mitte liegt, aber dem neuen näher, als dem alten kommt, wie hernach soll gezeiget werden.

	C.	D.	E.	F.	G.	A.	B.	H.	c.
1.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{3}{5}$.	$\frac{9}{16}$.	$\frac{8}{15}$.	$\frac{1}{2}$.	

Dieses System hat also, wie das alte, acht Sayten, oder, da die eine, H, doppelt ist, neun; aber die Verhältnisse derselben sind anders. Damit man sogleich den Unterschied zwischen diesem und dem alten diatonischen System übersehe, wollen wir beyde nach den Verhältnissen der einzelen Stufen vorstellen.

2. Nun wollen wir sehen, wie das itzt gewöhnliche System, nach welchem die Octave C-c aus dreyzehn Sayten besteht, da das alte nur neun hatte, entstanden, und allmählig zur Vollkommenheit gestiegen sey.

Die Tonsetzer voriger Zeit bedienten sich sowol der alten, als der neuern diatonischen Leiter so, daß sie von den verschiedenen Sayten des Systems, nur B und H ausgenommen, ohne Unterschied bald eine, bald die andere, zum Hauptton, oder zur Tonica machten, aus der das ganze Stük gesetzt wurde. Wie aber für jeden Hauptton seine durch das System festgesetzten Intervalle lagen, so mußten sie auch genommen werden. Aus C konnte man nicht anders, als in der harten, aus D, E u. s. f. konnte man nicht anders, als aus der weichen Tonart spielen. Folglich war auch für jeden Ton die Modulation durch das System bestimmt, und jeder hatte seine eigene Schlüsse. Dies waren also die sogenannten Kirchentöne der Alten, in denen wegen Mangel der erforderlichen Sayten nie kein Intervall, das einzige B oder H ausgenommen, vergrößert oder verkleinert werden konnte.

Nun

Digitized by Google

Nun traf es bisweilen, daß ein aus einem gewiſſen Ton geſetztes Lied, für diejenigen, die es ſingen mußten, zu hoch oder zu tief gieng. Da mußte nun nothwendig das Stük in einem andern höhern, oder tiefern Ton verſetzt werden. Allein dieſes konnte ſelten ſo geſchehen, daß die Intervalle dieſelben blieben; der ganze Geſang mußte nothwendig ſeinen Charakter verlieren, wenn der Ton, in welchen das Stük herauf oder herabgeſetzt wurde, im Syſtem andre Intervalle hatte, als der urſprüngliche Hauptton. Wir wollen z. B. ſetzen, man hätte einen Geſang, deſſen Hauptton C war, aus dem Ton F ſingen wollen; ſo gab dieſe Transpoſition dem Grundton eine andre Sexte, als die war, die der Grundton C hatte. Andre Transpoſitionen hätten ſo gar die Terz verändert, und ſtatt der kleinen eine große gegeben u. ſ. f.

Es iſt ſehr zu vermuthen, daß dieſes die Organiſten veranlaſſet habe, auf Einführung mehrerer Töne zu denken, wodurch ſie die Bequemlichkeit erhalten könnten, den transponirten Geſang dem urſprünglichen ähnlich zu machen. Wir wollen z. B. ſetzen, ein Organiſte habe auf ein Mittel gedacht, den Ton G dem Tone C ähnlich zu machen. Da begreift man leichte, daß er darauf fallen müſſen, zwiſchen F und G noch einen halben Ton einzuſchalten, um in F auf eben die Weiſe zu ſchließen, wie in C geſchloſſen wird. Und aus dieſem Beyſpiele wird man auch die allmählige Einführung der übrigen Semitonien Cis, Dis und Gis leicht begreifen. Dadurch wurde alſo allmählig das Syſtem mit neuen Tönen bereichert, und man bekam anſtatt der ehemaligen acht oder neun Töne in der Octave nun dreyzehen. *)

*) Ehe dieſe Semitonien auf den Orgeln eingeführt worden, konnten zwar die Sänger die Intervalle des transponirten Tones ſo treffen, wie ſie in dem Urſprünglichen waren, aber die Orgel hatte ſie nicht. Daher findet man noch Stüke, da ſo gar die Terz, weil ſie der Orgel fehlte, aus dem Dreyklang weggelaſſen worden. Man begnügte ſich, daß die Sänger ſie angeben konnten. Hieraus wird es ſehr wahrſcheinlich, daß dieſes die Einführung der fehlenden Semitonien veranlaſſet habe.

Es iſt aber ein Irrthum, wenn man dieſe neuen Töne für chromatiſche Töne ausgiebt; ſie können chromatiſch gebraucht werden, *) aber ſie wurden anfänglich blos diatoniſch gebraucht, Cis als die große diatoniſche Septime von D, ſo wie H die Septime von C war u. ſ. f. Wie aber übrigens dieſe neuen Töne in ihren Verhältniſſen gegen C beſchaffen geweſen, läßt ſich nicht genau beſtimmen; weil vermuthlich jeder Organiſte nach dem Gehör, und wie es die Abſicht, in der er jeden neuen Ton angebracht hat, erfoderte, wird geſtimmt haben.

Nachdem man einmal ſo weit gekommen war, fieng man in der neuern Zeit an, auf eine ganz andre Anwendung dieſer vier neuen Sayten, oder Töne zu denken. Denn nun bemerkte man, daß das Syſtem von dreyzehen Tönen ſo könnte eingerichtet werden, daß jeder zu einer Tonica, und zwar ſowol nach der harten, als nach der weichen Tonart gemacht werden könnte; ſo daß man anſtatt der zwölf alten Töne, deren einige die harte, andre die weiche Tonart hatten, nunmehr vier und zwanzig haben wollte, davon zwölf die harte und eben ſo viel die weiche Tonart hätten.

Ob dadurch die Muſik gewonnen, oder verloren habe, wollen wir hier nicht unterſuchen; es iſt heftig darüber geſtritten worden. In dem Artikel über die Tonarten der Alten wird dieſer Streit berührt werden. Wir müſſen

*) S. Chromatiſch.

müſſen hier, wo es blos um die Erklärung des Syſtems zu thun iſt vorausſetzen, man wolle jede Sayte des Syſtems zum Hauptton ſowol für die harte, als für die weiche Tonart, machen

Dieſem zufolge müßte nun das Syſtem ſo eingerichtet werden, daß jede der 12 Sayten von C bis H ihre reine ſowol kleine als große Terz, ihre reine Quart und Quinte hätte. Man wird aber bald gewahr, daß dieſes unmöglich angehe, wenn man nicht noch mehr Sayten oder Töne in das Syſtem bringt. Alsdenn könnte es leicht einigen einfallen, dieſe neuen Töne auch wieder zu Haupttönen zu machen; dieſes würde wieder neue Töne erfodern, und ſo müßte man das Syſtem bis ins Unendliche vermehren. *) Man fand alſo vor gut, bey den dreyzehn Tönen ſtehen zu bleiben, und dieſe ſo zu ſtimmen, daß jeder davon zum Hauptton konnte gemacht werden, aus dem man ſowol in der harten als weichen Tonart, wo nicht ganz rein, (welches bey jeder feſtgeſetzten Stimmung unmöglich iſt) doch ſo ſpielen könnte, daß auch ein empfindſames Ohr ſich dabey befriedigen würde.

Allein über die beſte Einrichtung dieſes Syſtems hat man ſich bis auf dieſen Tag nicht vergleichen können. Vielen dünkt die Einrichtung die beſte, da die zwölf Stufen des Syſtems durchaus gleich genommen werden, ſo daß von C bis c, durch Cis, D, Dis, E, u ſ. w. immer mit demſelben halben Ton fortgeſchritten werde, welches man insgemein die gleichſchwebende Temperatur nennt. Was aber andre dagegen einwenden, und wie endlich eine Einrichtung vorgeſchlagen worden, die in allen Abſichten die beſte ſcheinet, iſt an einem andern Orte weiter ausgeführt worden. *) Dieſes Syſtem iſt das, was Herr Kirnberger vorgeſchlagen hat, und was wir in dieſem Werke durchaus angenommen haben, weil wir es für das beſte halten. Die Verhältniſſe der Töne ſind ſo, wie ſie hier ſtehen.

C.	♯C.	D.	♯D.	E.	F.	♯F.	G.	♯G.	A.	B.	H.	c.
1.	$\frac{243}{256}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{27}{32}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{32}{45}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{81}{128}$.	$\frac{161}{270}$.	$\frac{9}{16}$.	$\frac{8}{15}$.	$\frac{1}{2}$.

Dies iſt alſo das Syſtem, welches aus vier und zwanzig in einander geſchobenen diatoniſchen Tonleitern beſteht, davon jede ſowol in der harten, als weichen Tonart ſo rein iſt, als es bey einem Syſtem von ſo viel Tönen möglich war. Auf dieſe Art iſt das Syſtem von einer Octave entſtanden.

3. Nun haben wir noch das Syſtem in ſeinem ganzen Umfang zu betrachten, nämlich die Reyhe gar aller Töne, die gegenwärtig würklich gebraucht werden. Dieſes Syſtem enthält zehen ſolcher Octaven, oder in allem 121 Sayten, die in jeder Octave die angezeigten Verhältniſſe haben. Wenn man alſo die Länge der tiefſten Sayte 1 ſetzet, ſo hätte die kürzeſte $\frac{1}{1024}$ dieſer Länge. Man pflegt aber am gewöhnlichſten die Verhältniſſe nach der Länge der Orgelpfeifen anzugeben. Der tiefſte Ton der Orgeln kommt von einer Pfeife die 32 Fuß lang iſt; zum höchſten aber wird eine Pfeife genommen, deren Länge $\frac{1}{32}$ eines Fuſſes iſt. Aber zum würklichen Geſang, es ſey, daß die Menſchenſtimme, oder Inſtrumente ihn hören laſſen, ſind dieſe Töne bey weitem nicht alle brauchbar. Die zwey unterſten und die drey oberſten von bemeldten zehen Octaven, werden niemals in dem Geſang, oder der Melodie, ſondern blos in der Harmonie gebraucht. Demnach erſtrecket ſich das ganze Syſtem der Töne, die zur Melodie brauch-

*) S. Temperatur.

*) S. Temperatur.

brauchbar sind, auf fünf Octaven, von dem Tone von acht Fuß, bis auf den von $\frac{1}{4}$ Fuß, oder von C bis c welches eine Folge von ein und sechszig Tönen ausmacht. Von diesen aber ist die oberste Octave von c bis c schon außerordentlich, weil wenig Discantstimmen sie erreichen, daher der gemeine Umfang des Systems der melodischen Töne eigentlich nur von vier Octaven ist.

T.

Tablatur.

(Musik.)

War lange die Benennung der musikalischen Zeichen überhaupt, nach denen ein Stük gespielet werden konnte. Noch lange nach der Erfindung der Noten bedienten sich viele deutsche Tonsetzer, fürnehmlich zu vielstimmigen Clavierstüken, der bloßen Buchstaben und Sylben, womit die Töne noch heute benennet werden, über denen gewisse Zeichen die Octave, in welcher der Ton genommen werden mußte, und seine Geltung andeuteten. Diese Art mit Buchstaben zu schreiben, wurde die deutsche, und die mit Noten, die italiänische Tablatur genennet. Heut zu Tage versteht man unter der Tablatur allezeit nur die deutsche.

Nachdem die Noten den Buchstaben durchgängig vorgezogen worden, hat man sich wenig mehr um die Tablatur bekümmert. Indessen hat man der Bequemlichkeit wegen in Gesprächen oder theoretischen Schriften folgende Benennungen und Zeichen, womit jeder Ton bestimmt und kurz angedeutet werden kann, aus der Tablatur beybehalten. Man theilt nämlich alle Töne des Systems in sogenannte Octaven ein. Jede dieser Octaven begreift die sieben von c bis h und alle dazwischen liegenden Töne in sich. Auf einem Clavier von vier Octaven, nämlich von

wird die unterste die große Octave genennet, und statt der Noten werden die Töne desselben mit großen Buchstaben angedeutet, als C D E ꝛc. Die darauf folgende heißt die ungestrichene Octave, und die Töne desselben werden durch kleine Buchstaben angedeutet, c d e ꝛc. Dann folgt die eingestrichene Octave, c̄ d̄ ē ꝛc. Dann die zweygestrichene c̿ d̿ e̿ ꝛc. und mit dem höchsten c des Claviers fängt die dreygestrichene Octave an, c̿̄ d̿̄ e̿̄ ꝛc. Die Töne, die unter dem großen C liegen, werden Contratöne genennet, als Contra-H, Contra-B ꝛc.

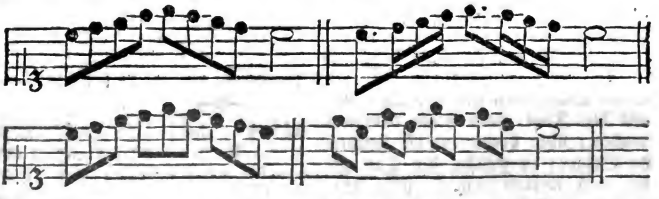
Die übrigen Zeichen der Tablatur, wodurch die Geltungen der Buchstaben und die Pausen angedeutet wurden, findet man in Walthers musikali-

schem Lexicon auf der XXI Tabelle. Es ist nicht unrecht gethan, daß man sich mit der Tablatur bekannt mache, damit man die in dieser Schreibart noch vorhandenen Stüke einiger braven alten deutschen Tonsetzer, dergleichen Scheidt, Kindermann u. a. m. gewesen sind, wenigstens in Noten übersetzen könne.

Takt.

(Musik.)

Es ist sehr leicht zu fühlen, aber desto schwerer deutlich zu erkennen, daß ohne Takt, oder genaue Eintheilung der auf einander folgenden Töne in gleiche Schritte, kein Gesang möglich sey. Wir müssen, um das Wesen und die Würkung des Taktes zu entdeken, nothwendig auf den Ursprung der Musik und des Gesanges besonders zurüke sehen. Die Musik gründet sich auf die Möglichkeit, eine Reyhe an sich gleichgültiger Töne, deren keiner für sich etwas ausdrükt, zu einer leidenschaftlichen Sprache zu machen. Da vorausgesetzt wird, daß kein Ton für sich etwas ausdrüke, welches in der That der Fall jedes von einer Sante klingenden Tones ist; so muß nothwendig das Bedeutende, oder der Ausdruk solcher Töne, von der Art, wie sie auf einander folgen, herkommen. Man kann aus einer kleinen Anzahl von sechs oder acht Tönen, schon eine große Mannichfaltigkeit von melodischen Sätzen herausbringen, deren jeder etwas eignes empfinden läßt, wie an folgenden Beyspielen, die jeder noch vielfältig verändern und abwechseln kann, zu sehen ist:



Aus dergleichen einzeln Sätzen, deren jeder von dem andern in Takt und Bewegung verschieden wäre, könnte man allenfalls ein Tonstük zusammen setzen, das einige Aehnlichkeit mit der Rede hätte. Jeder melodischer Satz könnte einen Satz der Rede vorstellen, der man wenigstens so viel Bedeutung geben könnte, daß zu merken wäre, wenn ein Satz eine ruhige, oder unruhige, eine vergnügte, oder verdrießliche, eine lebhafte, oder matte Gemüthsfassung ausdrükte. Ein guter Tonsetzer könnte durch eine Folge solcher Sätze lange Zeit so phantasiren, daß man ihm mit Vergnügen zuhören und sich dabey vorstellen würde, man hörte Menschen mit einander sprechen, deren Sprache zwar unbekannt, aber nicht ganz unverständlich wäre; weil doch zu merken seyn würde, wenn sie sich erhitzen, oder ruhiger werden; wenn sie sich vergnügt, fröhlich, zärtlich oder ungestüm ausdrüken. Allein dieses wäre nun kein Gesang. Zu diesem wird nothwendig Einheit, oder vielmehr anhaltende Gleichartigkeit der Empfindung erfodert. *) Wodurch soll nun diese erhalten werden? Nothwendig durch Gleichförmigkeit der Bewegung in dem Fortschreiten der Töne. Es scheinet zwar, daß man auch

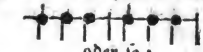
*) S. Gesang; Melodie; Musik; Rhythmus.

auch ohne diese Gleichförmigkeit eine lange Folge von Sätzen spielen könnte, die einerley Empfindung, z. B. Fröhlichkeit, ausdrükten: man wird aber bald finden, daß dieses Gefühl der Fröhlichkeit in jedem Satz doch einen veränderten Charakter annehmen, folglich die Empfindung nicht so gleichartig bleiben würde, wie das Anhalten derselben, das die wahre Absicht des Gesanges ist, es erfodert. Dazu gehört nothwendig eine rhythmische Fortschreitung, wie wir in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeiget haben. Nun hat keine rhythmische Fortschreitung statt, als durch gleiche Schritte. Zum Gesange wird also nothwendig eine solche Folge von Tönen erfodert, die sich in gleichlange Glieder eintheile, damit das Gehör die Einförmigkeit der Bewegung, und durch diese das Gleichartige der Empfindung fühle. Diese gleichlangen Glieder aber müssen auch gleichförmig zusammengesetzt seyn. Denn ohne diese Gleichförmigkeit würde das Gleichartige der Empfindung sich verlieren. Zwey Schritte könnten gleichlang seyn, und sehr ungleichartig, oder von sehr verschiedenem Charakter. Wenn gleich folgende zwey Glieder:

in gleicher Zeit gespielt würden, folglich gleichlange wären, so hätten sie doch die Gleichförmigkeit nicht, die zu der rhythmischen Fortschreitung erfodert wird; weil der eine Schritt aus drey (oder wenn man will, aus sechs) der andre aus vier Rükungen bestünde, welches im Gehör sogleich eine Verwirrung verursachen würde, die das zur Empfindung des Rhythmus nothwendige Zählen der einzeln Rükungen, oder kleinen Zeiten, woraus ein Schritt besteht, unmöglich machte. Dazu ist die Gleichheit der Zeiten eines Schrittes nothwendig.

Diese gleichlangen und gleichförmigen Glieder nun machen das aus, was man den Takt in der Musik nennt. Sein Wesen besteht also darin, daß er das Gehör reizet, in der Folge der Töne einzele Fortrükungen von bestimmter Art zu entdeken, von denen allemal eine gewisse bestimmte Zahl ein einfaches Glied des Rhythmus, oder einen Schritt, den man auch Takt nennt, ausmacht. Der Takt hat, wie wir schon anderswo gezeiget haben, *) schon statt, wo noch keine Verschiedenheit der höhern und tiefern, oder der geschwindern und langsamern Töne vorkommt; nothwendig aber werden dazu die Accente; weil ohne sie das Gehör keine Veranlassung hätte, die Folge von Tönen in gleiche und gleichartige Glieder einzutheilen. Wenn wir also eine Reyhe gleich hoher und gleichanhaltender Töne setzen, als

u. s. f. so muß nothwendig, wenn das Gehör einen Takt und Rhythmus darin empfinden soll, diese Reyhe durch Accente in gleiche und gleichartige Glieder eingetheilt werden, als:



oder so:

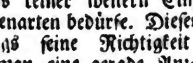
u. s. f. Im ersten Fall entstehen Glieder von drey gleichen Zeiten, oder Fortrükungen, davon immer die erste sich durch den Accent von den zwey andern unterscheidet; der andre Fall theilet die Folge der Töne in Glieder von vier gleichen Zeiten, davon die erste und dritte durch Accente von den andern unterschieden sind, jene durch einen starkern, diese durch einen schwächern. Dadurch wird also das

*) S. Rhythmus.

Gehör in einem beſtändig und gleichförmig fortgehenden Zählen unterhalten, wodurch auch das Gleichartige der Empfindung hervorgebracht wird, wie in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeiget worden.

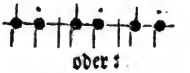
Man begreift ſehr leichte, daß die Eintheilung der Töne in gleiche und gleichartige Glieder auf mancherley Weiſe geſchehen könne, deren jede, beſonders wenn noch die geſchwindere, oder langſamere Bewegung hinzukommt, ihren eigenen Charakter annimmt. Daraus entſtehen denn alſo die verſchiedenen Gattungen und Arten des Taktes, die wir nun näher zu betrachten haben.

Man weiß aus der Erfahrung, daß auch die größten Tonſetzer ſich gar viel verſchiedener Taktarten bedienen. Gleichwol da eigentlich nur zwey Arten, nämlich der gerade und der ungerade Takt, würklich verſchieden ſeyn, ſo ſcheinet es, daß die Takte von zwey, vier, ſechs, acht ꝛc. Zeiten die gerade, und die von drey, fünf, ſieben, neun ꝛc. Zeiten die ungerade Taktart ausmachen, und daß es übrigens keiner weitern Eintheilung in Nebenarten bedürfe. Dieſes würde allerdings ſeine Richtigkeit haben, wenn man eine gerade Anzahl von mehr als vier gleichen Zeiten zuſammenſetzen und zählen könnte, ohne ſich eine Unterabtheilung zu denken, wodurch die Anzahl derſelben in Glieder oder mehrere Takte eingetheilet wird. Man darf, um ſich hievon zu überzeugen, nur ſechs gleiche Zeiten einigemal wiederholen, und man wird bald merken, daß man entweder

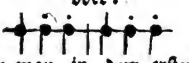


oder:

nämlich Schritte von zween oder drey Zeiten daraus mache, die wie Hauptzeiten anzuſehen ſind, denen die übrigen untergeordnet ſind. Dieſe Hauptzeiten beſtimmen den Takt und die gerade oder ungerade Taktart; daher gehört die erſte Eintheilung der ſechs Zeiten in die ungerade Taktart von drey, die zweyte hingegen in die gerade von zwey Hauptzeiten. Wollte man gerade ſo zählen, daß zwey und zwey, oder drey und drey gleich ſtark im Zählen marquiret würden, wie hier:



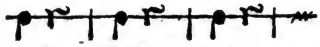
oder:



ſo würde man in dem erſten Fall drey Takte von zween, und in dem letzten Fall zwey Takte von drey Zeiten erhalten. Daher kann die gerade Taktart nur aus zween, höchſtens aus vier gleichen Zeiten beſtehen. Die ungerade Taktart kann niemals weder mehr noch weniger als drey Zeiten in ſich enthalten, weil jede höhere ungerade Anzahl von gleichen Hauptzeiten ermüdend, unfaßlich und daher in der Muſik nicht angenommen iſt; *) eben ſo wenig iſt ein ungerader Takt von Einer Zeit möglich, weil er allezeit aus mehreren Zeiten zuſammengeſetzt iſt. Man verſuche eine Folge von langen einſylbigen Worten, die einzigen, die die Nothwendigkeit eines ſolchen Taktes erweiſen könnten, wie z. B. **Kraft, Macht, Ruhm, Lob, Ehr, Preis**, in gleichem

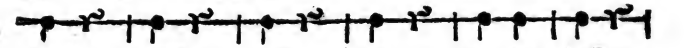
*) Man findet in Rouſſeaus Dict. de Muſique Planche B. Fig X. ein Stük im $\frac{5}{4}$ Takt, das, ohngeachtet Rouſſeau darin un chant tres bien cadence zu finden glaubt, uns vielmehr ſehr verworren und unfaßlich vorkommt Telemann, der nur gar zu gern dem Sonderbaren anhieng, hat in ſeinen Kirchenſtüken ſo gar ganze Chöre in dieſem und andern ihm ähnlichen chimäriſchen Takten geſetzt, die den Sängern und dem Zuhörer gleich ermüdend ſind.

chem Abſtand von einander auszuſprechen, ſo wird man zwiſchen jedem Wort eine kleine Ruhe oder Pauſe bemerken, die die zweyte Hälfte des Abſtandes von einem Wort zum andern einnimmt, wie hier:



Kraft, Macht, Ruhm, ꝛc.

Dieſes wird noch deutlicher, wenn man zwiſchen zweyen dieſer Worte das kurze Bindungswort: und, ſetzt; dann nimmt das vorhergehende Wort mit dieſem und gerade ſo viel Zeit ein, als jedes andere Wort allein, wie hier:



Kraft, Macht, Ruhm, Lob, Ehr, und Preis.

Alle ungerade Taktarten werden deswegen Tripeltakte genennet, weil ſie nur aus drey Zeiten zuſammengeſetzt ſind, und keine andere Zuſammenſetzung von ungeraden Zeiten ohne Zwang ſtatt finden kann.

Um nun alle Takte jeder Art bey einander zu haben, wäre ein Takt von zween, ein anderer von vier Zeiten zur geraden, und ein dritter von drey Zeiten zur ungeraden Taktart hinlänglich: eine deutliche und genaue Bezeichnung der Bewegung, die dem Stük vorgeſetzet würde, würde die Geſchwindigkeit oder Langſamkeit beſtimmen, in welcher das Stük vorgetragen werden ſollte. Mehr, ſollte man glauben, würde zu keinem Stük in Anſehung des Takts und der Bewegung erfodert. Aber zu geſchweigen, daß die Bewegung unendlicher Grade des Geſchwinderen und Langſameren fähig iſt, die unmöglich durch Worte oder andere Zeichen zu bezeichnen wären, ſo würden in ſolchem Falle nothwendig eben ſo viel Zeichen oder Worte erfodert, die den Vortrag des Stüks bezeichneten, ob es nämlich ſchwer und ſtark, oder leichter und mezzo forte, oder ganz leicht und gleichſam ſpielend vorgetragen werden ſollte. Denn hievon hängt der ganze Charakter deſſelben ab. Es iſt ein himmelweiter Unterſchied, den Jedermann bemerken muß, ob ein Stük, ohne Rükſicht des Zeitmaaßes, auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens, oder leicht und nur mit der Spitze deſſelben vorgetragen werde. Hier iſt von keinem künſtlichen, ſondern von dem, in dem Charakter des Stüks ſelbſt, gegründeten Vortrag die Rede, ohne den die Muſik ein ſteifes und langweiliges Einerley ſeyn würde, und der daher erkannt werden muß, wenn er getroffen werden ſoll. Nun iſt es jedem erfahrnen Tonkünſtler zur Gewohnheit geworden, lange Noten, als Vier- oder Zweyviertelnoten, ſchwer und ſtark, und kurze Noten als Achtel und Sechzehntel, leicht und nicht ſo ſtark anzugeben. Er wird daher ein Stük, wo er höchſtens nur wenige Achtel, als die geſchwindeſten Noten, anſichtig wird, ſchwer, und ein anderes, wo Viertel die längſten Noten ſind, obgleich beyde Stüke im geraden oder ungeraden Takt geſetzt wären, und dieſelbe Bewegung hätten, leichter, und nach Maaßgebung der in dem Stük herrſchenden gang langen oder ganz kurzen Noten ganz ſchwer oder ganz leicht vortragen. Desgleichen hat er ſich durch die Erfahrung ein gewiſſes Zeitmaaß von der natürlichen Länge, und Kürze der Notengattungen erworben; er wird daher ein Stük, das gar keine Bezeichnung der Bewegung hat, oder, welches einerley iſt, mit Tempo giuſto bezeichnet iſt, nachdem es aus längeren oder kürzeren Notengattungen beſteht, eine langſa-

mere oder geſchwindere, aber richtige Bewegung und zugleich die rechte Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag geben, und wiſſen, wie viel er der natürlichen Länge und Kürze der Noten an Langſamkeit oder Geſchwindigkeit zuzugeben oder abzunehmen habe, wenn das Stük mit adagio, andante, oder allegro &c. bezeichnet iſt. Hieraus werden die Vortheile der Unterabtheilungen der geraden und ungeraden Taktart in verſchiedene Takte von längeren oder kürzeren Noten der Hauptzeiten begreiflich; denn dadurch erhält jeder Takt ſeine ihm eigene Bewegung, ſein ihm eigenes Gewicht im Vortrag, folglich auch ſeinen ihm eigenen Charakter. Soll nun ein Stük einen leichten Vortrag, zugleich aber eine langſame Bewegung haben, ſo wird der Tonſetzer nach Beſchaffenheit des leichten oder leichteren Vortrages einen Takt von kurzen oder kürzeren Zeiten dazu wählen und ſich der Worte: andante, oder largo, oder adagio &c. nachdem die Langſamkeit des Stüks die natürliche Bewegung des Taktes übertreffen ſoll, bedienen; und umgekehrt: ſoll ein Stük ſchwer vorgetragen werden, und zugleich eine geſchwinde Bewegung haben, ſo wird er einen nach Beſchaffenheit des Vortrags ſchweren Takt wählen, und ihn mit vivace, allegro oder preſto &c. bezeichnen. Ueberſieht ein erfahrner Ausführer nun die Notengattungen eines ſolchen Stüks, ſo iſt er im Stande, den Vortrag und die Bewegung deſſelben genau mit den Gedanken des Tonſetzers übereinſtimmend zu treffen; wenigſtens ſo genau, als es durch keine andere Zeichen, durch keine Worte, und wenn ſie noch ſo deutlich wären, angedeutet werden könnte.

Es war nöthig, dieſes vorauszugehen zu laſſen, um die Nothwendigkeit der verſchiedenen Unterarten der geraden und ungeraden Taktart aus ihrem Einfluß auf dem Vortrag und die Bewegung zu erweiſen. Die wenigſten Tonſetzer wiſſen die Urſache anzugeben, warum ſie vielmehr dieſen als jenen geraden oder ungeraden Takt zu einem Stüke wählen, ob ſie gleich fühlen, daß der, den ſie gewählt haben, nur der einzige rechte ſey: andere, die mit Rouſſeau die Vielheiten der Takte für blos willkührliche Erfindungen halten, und darüber ungehalten ſind, †) haben entweder kein Gefühl von dem beſondern Vortrag eines jeden Taktes, oder verläugnen es, und laufen daher Gefahr, Sachen zu ſetzen, die, weil ſie nicht in dem rechten, dem Charakter des Stüks angemeſſenen Takte geſetzt ſind, ganz anders vorgetragen werden, als ſie gedacht worden. Woher könnten doch wol Tonkünſtler von Erfahrung bey Anhörung eines Stüks, ohne Rükſicht auf die gerade oder ungerade Taktart, jederzeit genau wiſſen, in welchem Takt es geſetzt worden, wenn nicht jeder Takt etwas ihm Eigenthümliches hätte?

Doch nun iſt es Zeit, auf die nähere Betrachtung der Takte ſelbſt zu kommen. Wir wollen mit der Anzeige der verſchiedenen geraden Takte, und zwar erſtlich mit denen von zwey Zeiten, den Anfang machen. Dieſe ſind:

1) Zwey-

†) Seine Worte ſind. Si tous ces ſignes (de Meſure) ſont inſtitués pour marquer autant de differentes ſortes de Meſures, il y en a beaucoup trop; &s'ils le ſont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas aſſez; puiſque, indépendamment de l'eſpece de Meſure & de la diviſion des Tems, on eſt presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'Air pour determiner le Tems V. Dict. de Muſ. Art. Meſure. Hieraus iſt zu vermuthen, daß Rouſſeau kein ſonderlicher Praktiker ſeyn müſſe, ſonſt würde ſeinem ſcharfen Beobachtungsgeiſt die Verſchiedenheit des Vortrages und der Bewegung, der verſchiedenen geraden oder ungeraden Takte, nicht unbemerkt geblieben ſeyn.

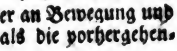
Digitized by Google

1) **Der Zweyzweytel** oder der sogenannte **Allabreve-takt**, dessen Zeiten aus zwey Zweyviertelnoten bestehen, und der durch dieses dem Stüke vorgesetztes Zeichen 𝔠 dem man noch das Wort Allabreve überzusetzen pflegt, angedeutet wird. Es wird schwer, aber noch einmal so geschwind, als seine Notengattungen anzeigen, vorgetragen, und ist daher zum ernsthaften und feurigen Ausdruk, vornehmlich zu Fugen vorzüglich geschikt, und verträgt in diesem ihm eigenthümlichen Styl und Bewegung keine geschwinderen Notengattungen, als Achtel. Wir haben aber von diesem Takt in einem besondern Artikel gesprochen. *) Wenn Tonsetzer aus Bequemlichkeit und um die vielen Taktstriche zu vermeiden, bald zwey, bald drey, bald mehrere Takte zwischen zween Taktstrichen zusammenfassen, so wird sein Wesen dadurch nicht verändert, sondern der Druk, der die erste Taktnote jeder Taktart marquirt, geschieht allezeit von zwey zu zwey halben Takt- oder Zweyviertelnoten, und bestimmt sowol den Niederschlag des Taktschlages, der allezeit auf die erste Taktnote fällt, als auch die Geltung der Taktpausen, die in solchen Fällen immer die gewöhnliche bleibt.

2) **Der Zweyvierteltakt**, $\frac{2}{4}$. Er hat, wenn keine besondere Bewegung angedeutet ist, die Bewegung des vorhergehenden Taktes, wird aber weit leichter vorgetragen, und verträgt von den Zweyvierteln bis zu den Sechszehntheilen und einigen wenigen auf einander folgenden Zweyunddreyßigtheilen alle Notengattungen. Er schikt sich zu allen leichteren und angenehmen Gemüthsbewegungen, die nach Beschaffenheit des Ausdruks durch andante oder adagio ꝛc. gemildert, oder durch vivace oder allegro ꝛc. noch lebhafter gemacht werden können. Auf diese Beywörter und die Notengattungen kömmt es bey jeder besondern Bewegung dieser und aller andern Taktarten an. Ist das Stük im Zweyvierteltakt mit allegro bezeichnet, und enthält nur wenige, oder gar keine Sechszehntheile, so ist die Taktbewegung geschwinder, als wenn es damit angefüllt ist; eben so verhält es sich mit den langsameren Bewegungen.

3) **Der Zweyachteltakt**, $\frac{2}{8}$. Dieser Takt würde den leichtesten Vortrag haben, und nur zu dem lebhaftesten Ausdruk in lustigen Tanzmelodien schiklich seyn; denn daß jeder gute Violinist folgende Melodie.

weit leichter vorgetragen würde, als wenn sie im Zweyvierteltakt mit Vierteln geschrieben wäre, ist unstreitig; er ist aber nicht im Gebrauch.

Jeder dieser angezeigten Takte besteht aus zwey Zeiten oder Taktheilen. Nun ist bekannt, daß jede Zeit eben so leicht in drey als in zwey, aber nicht in fünf oder sieben Theile eingetheilt werden kann. Daher entstehen neben diesen noch folgende Taktarten von zwey Zeiten, deren jede in drey Theile eingetheilt ist und die durch die gleichsam hüpfende Eigenschaft der Fortschreitung von eins, zwey, drey, vier, fünf, sechs, oder  überhaupt lebhafter an Bewegung und Ausdruk sind, als die vorhergehenden. Diese sind:

*) S. Allabreve.

1) **Der Sechsvierteltakt**, $\frac{6}{4}$. Schwer im Vortrag, wie der Allabreve-takt, mit dem er auch wegen seines ernsten obgleich lebhaften Ganges, das Kirchenmäßige gemein hat. Er besteht aus langen Notengattungen, von denen die Achtel die geschwindesten sind. Auf jedem Takttheil werden drey Viertel gerechnet.

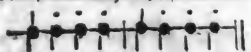
2) **Der Sechsachtelakt**, $\frac{6}{8}$. Leicht und angenehm im Vortrag und Bewegung, wie der $\frac{3}{4}$. Sechszehntheile sind seine geschwindesten Noten. Und

3) **Der Sechsechszehntelakt**, $\frac{6}{16}$, der den allerleichtesten Vortrag und Bewegung hat, und selten geschwindere Noten, als Sechszehntheile verträgt. Joh. Seb. Bach und Couperin, die unstreitig den richtigsten Vortrag in ihrer Gewalt gehabt, und nicht ohne Ursache Fugen und andere Stüke in diesem und anderen heut zu Tage ungewohnlichen Takten gesetzt haben, bekräftigen es dadurch, daß jeder Takt seinen eignen Vortrag und seine eigene natürliche Bewegung habe, daß es folglich gar nicht gleichgültig sey, in welchem Takt ein Stük geschrieben und vorgetragen werde.

Die Taktarten von vier Zeiten sind folgende:

1) **Der große Viervierteltakt**, dessen Zeiten aus Viervierteinoten bestehen, und der entweder durch $\mathfrak{C}$ oder besser durch $\frac{4}{4}$, um ihn von dem folgenden $\mathfrak{C}$ zu unterscheiden, angezeiget wird. Seine geschwindesten Noten sind Achtel, die sowol als die Viertel und die übrigen längern Noten auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens ohne die geringste Schattirung vom Piano und Forte außer dem vorzüglichen Druk auf jeder ersten Taktnote, der in allen Taktarten nothwendig ist, vorgetragen werden. Er ist daher wegen seines ernsthaften und pathetischen Ganges nur zu Kirchenstüken, und vornehmlich in vielstimmigen Chören und Fugen zum prächtigen und majestätischen Ausdruk geschikt; man bezeichnet ihn insgemein noch mit dem Worte Grave, anzudeuten, daß man ihn im Vortrag und in der Bewegung nicht mit dem Allabreve, oder mit dem folgenden Viervierteltakt, verwechseln soll. Einige bedienen sich statt dieses Taktes eines Vierzweyteltakts $\frac{4}{2}$, so wie statt des Allabreve eines Zweyeinteltakts $\frac{2}{1}$, wo der schwere Vortrag durch die, noch einmal so langen Noten, noch deutlicher bezeichnet wird. Allein das Unnatürliche dieser Taktarten, wo zwey ganze Taktnoten nur einen Takt ausmachen, bewürkt vornehmlich in den Pausen, da dieselbe Pause z. B. bald den halben, bald den vierten Theil des Takts vorstellen muß, eine solche Unordnung, daß jene Schreibart diesen vorzuziehen und auch mehr im Gebrauch ist.

2) **Der kleine Viervierteltakt oder der gemeine gerade Takt.** Er wird durchaängig mit $\mathfrak{C}$ bezeichnet, und unterscheidet sich von dem vorhergehenden Takte durch den leichteren Vortrag, und durch die gerade noch einmal so geschwinde Bewegung. Viertel sind seine Hauptnoten, die im Vortrag außer dem vorzüglichen Druk der ersten Taktnote wie in dem großen Viervierteltakt gleich marquirt werden, nämlich also:

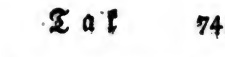


nicht wie hier:

welcher Vortrag nur eigentlich dem zusammengesetzten Viervierteltakt, welcher hernach angezeiget wird, zukömmt. Doch wird er, zumal in langsameren Stüken, im Vortrag oft mit dem zusammengesetzten verwechselt, und in zwey Theile, jeden von zwey Viertelnoten, die

die auf die letzt angezeigte Art marquiret werden, eingetheilet. Er verträgt übrigens alle Notengattungen, und hat einen zwar ernsthaften und gesetzten, aber keinen schweren gravitätischen Gang, und ist sowol in der Cammer- und theatralischen Schreibart, als auch in der Kirche, von vielfältigem Gebrauch.

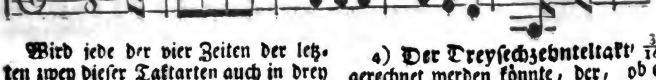
3) **Der Vierachtelntakt** $\frac{4}{8}$. Couperin hat in seinen vortrefflichen Clavierstüken sich hin und wieder dieses Taktes bedienet anzudeuten, daß die Achtel nicht wie in $\frac{2}{4}$ also;



sondern alle gleich schwer

nämlich also:

vorgetragen werden sollen, wodurch auch die Bewegung dieses Taktes bestimmt wird, die nämlich nicht so langsam, als der vorhergehende Takt, aber auch nicht so geschwind, als der $\frac{3}{4}$ seyn kann. Dieses vorausgesetzt, wird jederman fühlen, daß folgender Satz in jeder andern Taktbezeichnung, die ihm zukommen kann, folglich in jedem andern Vortrag, würklich etwas anders, als hier, ausdrükt:



Wird jede der vier Zeiten der letzten zwey dieser Taktarten auch in drey Theile getheilet, wie oben, so entstehen folgende zwey:

1) **Der Zwölfachtel**, $\frac{12}{8}$, und

2) **Zwölfsechzehntelntakt**, $\frac{12}{16}$, deren Vortrag natürliche Bewegung und Charakter leicht aus dem vorhergehenden erkannt werden kann.

Mit den ungeraden oder Tripeltakten hat es die nämliche Bewandniß, wie mit den geraden. Vortrag und Bewegung werden durch die längern oder kürzern Notengattungen, die jeder Taktart eigen sind, bestimmt; nämlich schwer und langsam bey jenen, und leichter und lebhafter bey diesen. Ueberhaupt bringt die ungerade Taktart wegen der gedrittten Fortschreitung ihrer Hauptzeiten eine größere Lebhaftigkeit in jedem Ausdruk, und ist daher zur Schilderung lebhafter Gemüthsbewegungen schiklicher, als die gerade Taktart. Sie besteht aus folgenden Takten;

1) **Der Dreyzweyteltakt**, $\frac{3}{2}$.

2) **Der Dreyvierteltakt**, $\frac{3}{4}$; und

3) **Der Dreyachteltakt**, $\frac{3}{8}$; zu welchen noch

4) **Der Dreysechzehnteltakt**, $\frac{3}{16}$, gerechnet werden könnte, der, ob er gleich nicht im Gebrauch ist, doch in der That der einzige ist, der den äusserst leichten und geschwinden Vortrag vieler englischen Tänze, die insgemein in $\frac{3}{8}$ geschrieben sind, am richtigsten bezeichnen würde. Denn bey der natürlichen Bewegung des $\frac{3}{8}$, oder eines Passepieds, fühlt man ausser dem Hauptgewicht der ersten Taktnote noch ziemlich deutlich das Gewicht der übrigen Zeiten; auch verträgt dieser Takt Sechzehntheile: hingegen vereinigen sich die drey Zeiten des $\frac{3}{16}$ ganz in einer einzigen Zeit, und man kann nur **eins** bey jedem Niederschlag, aber nicht **drey** zählen; dies ist der Fall bey den erwähnten englischen Tänzen und vielen andern Stüken, die in $\frac{3}{8}$ geschrieben, und wegen ihres flüchtigen Vortrages keine Sechzehntheile in sich enthalten können.

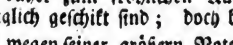
Werden die Hauptzeiten der ersten drey dieser Takte in ein Gedrittes getheilet, wie oben bey den geraden Taktarten, so entstehen noch folgende Tripeltakte;

1) **Der Neunvierteltakt**, $\frac{9}{4}$, aus dem $\frac{3}{2}$.

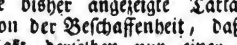
2) **Der Neunachteltakt**, $\frac{9}{8}$, aus dem $\frac{3}{4}$; und

3) **Der Neunsechzehnteltakt**, $\frac{9}{16}$, aus dem $\frac{3}{8}$, die noch weit lebhafter, als ihre Nebentakte von Charakter, und daher zum fröhlichen Ausdruk vorzüglich geschikt sind; doch behält der $\frac{9}{4}$ wegen seiner größern Notengattungen und seines schwerern Vortrags noch einen gesetzten Gang, der der Kirche anständig ist; der $\frac{9}{8}$ hingegen ist weit hüpfender, und wird hauptsächlich zu Giquenartigen Stüken gebraucht; der $\frac{9}{16}$ ist äußerst tändelnd und lebhaft.

Alle bisher angezeigte Taktarten sind von der Beschaffenheit, daß jeder Takt derselben nur einen Fuß ausmacht, der aus Theilen besteht, die unter einander an innerer Länge und Kürze verschieden sind. Eigentlich hat jeder gerade Takt zwey Haupttakttheile, deren erster lang, und der zweyte kurz ist. z. B.



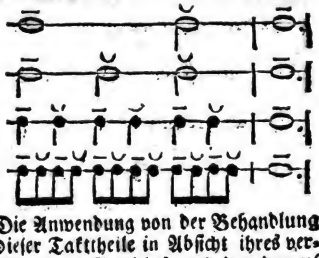
Werden die Noten aber in kleinere Gattungen eingetheilt, z. B Viertel im Allabrevetakt, so erhält die erste Note des zweyten Taktitheiles schon ein größeres Gewicht, und die Viertel verhalten sich unter sich, wie die Takttheile. Z. B.



Besteht der Takt aus noch kleinern Theilen, aus Achteln, so sind auch diese an innerlicher Quantität von einander unterschieden. Z. B.

Aus dieser letzten Vorstellung wird die Verschiedenheit der längern und kürzern Theile eines geraden Takts deutlich. Die erste Note hat das größte Gewicht, weil jede Notengattung über ihr lang erscheinet und gefühlt wird. Da die Schlußnote eines Stüks, oder einer Periode, allezeit eine wichtige Note seyn muß, so kann sie in allen angezeigten geraden Taktarten nur auf der ersten Note des Takts fallen, und den ganzen Takt durchdauern, wenn der Schluß vollkommen seyn soll. Ueberhaupt müssen die Hauptaccente eines Satzes allezeit auf der ersten Note des Takts fallen; die weniger wichtigen Accente fallen auf der ersten Note der zweyten Hälfte des Takts; und auf den übrigen Theilen, nach Beschaffenheit ihrer innern Länge und Kürze, die Töne ohne Accent und die durchgehenden oder ganz kurzen Noten. Hieraus erhellet, daß die Theile oder Sylben der musikalischen Füße weit mannichfaltiger an der innern Quantität sind, als der poetischen; und daß ein Poet, der musikalische Verse machen will, nicht allein auf die Länge und Kürze der Sylben, sondern zugleich auf die Accente der Hauptworte sein Augenmerk richten müsse, damit sie in jedem Vers auf der rechten Stelle vorkommen.

Die Verschiedenheit der innern Quantität der Takttheile in der ungeraden Taktart ist aus folgender Vorstellung zu sehen.

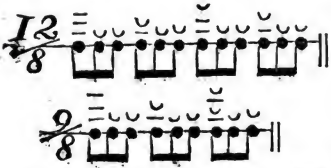


Die Anwendung von der Behandlung dieser Takttheile in Absicht ihres verschiedenen Gewichts und der darauf

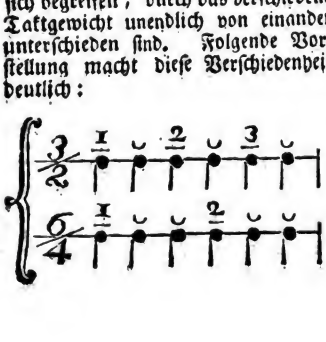
zu

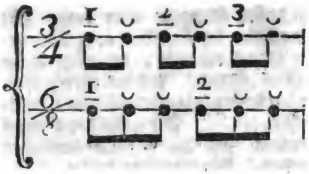
zu legenden Accente ist nach dem, was von den geraden Taktarten gesagt worden, leicht zu machen. Doch ist von dem Tripeltakt noch anzumerken, daß die zweyte Zeit auch lang gebraucht werden kann: doch nur in dem Fall, wenn der Einschnitt auf der ersten Zeit fällt, wie hier:

Ist die Bewegung aber geschwind, oder besteht der Takt aus triplirten Zeiten, wie der $\frac{12}{8}$, der $\frac{6}{4}$ und die übrigen auf diese Art entstehende Takte, so hat der Tripel allezeit die erste Quinte, nämlich — ⏑ ⏑, und die übrigen Zeiten verhalten sich unter sich, nachdem sie gerade oder ungerade sind, z. B.

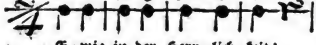


Nach dem, was von der innern Quantität der Takttheile angezeigt worden, bedarf es wol keines Beweises, daß der $\frac{6}{4}$ von dem $\frac{3}{2}$, oder der $\frac{6}{8}$ von dem $\frac{3}{4}$, obgleich beyde Takte dieselbe Anzahl einerley Notengattungen in sich begreifen, durch das verschiedene Taktgewicht unendlich von einander unterschieden sind. Folgende Vorstellung macht diese Verschiedenheit deutlich:

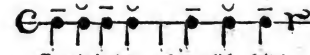




Nun bleibt uns noch anzuzeigen übrig, 1) wie zwey Takte zusammengesetzt und in eins gezogen werden können, 2) von welcher Nothwendigkeit die zusammengesetzten Taktarten, und 3) wie sie von den einfachen unterschieden sind. Um sich von allen diesem einen deutlichen Begriff zu machen, versuche man über diese Worte: Ewig in der Herrlichkeit! Noten von gehöriger Länge und Kürze mit Beobachtung der Accente und des Taktgewichts zu legen. Da es lauter Spondäen sind, so scheinet ein Takt von zwey Zeiten, z. B. der $\frac{2}{4}$ Takt hiezu am schicklichsten zu seyn; folglich stünden die Noten also:

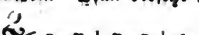


Die langen und kurzen Sylben des poetischen Fußes wären genau beobachtet; die Schlußnote fiel auf die erste Taktnote, und der Rhythmus wäre vollkommen richtig. Aber man bemerke, daß das Wort in und die letzte Sylbe von Herrlichkeit, die doch in der Aussprache von gar keiner Wichtigkeit sind, hier, da sie auf der ersten Note des Takts fallen, das größte Gewicht erhalten. Dieses nun zu vermeiden, ist auf keine andre Weise möglich, als wenn man zwey dieser Takte zusammenzieht, und daraus nur einen einzigen macht, also:



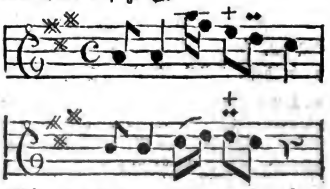
Dadurch werden die beyden Sylben in der Mitte des Takts, und zwar auf

auf deſſen ſchwache oder kurze Zeit gebracht, wo ſie zwar auch noch einen Accent behalten, der aber lange nicht ſo ſchwer, als der erſte, und bey der letzten, als Schlußſylbe, nothwendig iſt. Ein entgegengeſetztes Beyſpiel wird dieſes noch deutlicher machen. Man verſetze dieſen Satz:



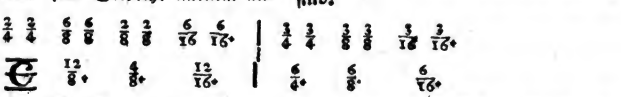
Er iſt mein und ich bin ſein.

in den zuſammengeſetzten geraden Takt, ſo werden die Wörter mein und ſein allen Nachdruk verlieren, weil ſie nicht Taktgewicht genug erhalten. So wie nun in zwey Verſen, die übrigens aus denſelben Füßen beſtehen, das Hauptwort bald vorne, bald in der Mitte, bald am Ende ſtehen kann, ſo können auch zwey melodiſche Sätze, die aus denſelben Notenarten, und demſelben Takt- oder Zeitmaaß beſtehen, den Accent an verſchiedenen Orten haben. In der Poeſie bringt dieſer Umſtand keine Veränderung der Versart hervor; in der Muſik hingegen wird dadurch der Takt beſtimmt, der den Ort des Accents und ſein Gewicht allemal angiebt, die alsdenn, ſo lange das Stük in demſelben Takt fortgehet, durchgängig feſtgeſetzt bleiben. Daher wenn der Geſang die Eintheilung des $\frac{3}{4}$ Takts hat, aber den Hauptaccent nicht bey jeder erſten Taktnote, ſondern nur von zwey zu zwey Takten verträgt, muß er in dem aus zwey $\frac{3}{4}$ zuſammengeſetzten geraden Takt geſchrieben werden, z. B.



Wäre dieſer melodiſche Satz in $\frac{3}{4}$ geſchrieben, ſo erhielten die mit † bezeichneten Noten ein ſchwereres Taktgewicht, und gleichſam eine falſche Deklamation im Vortrag.

Hieraus erhellet die Nothwendigkeit der zuſammengeſetzten Taktarten, die wir nun in folgender Vorſtellung anzeigen wollen. Die obern Taktzeichen zeigen die Taktarten an, aus denen die untern zuſammengeſetzt ſind.



Ob nun gleich jede dieſer zuſammengeſetzten Taktarten in andern Umſtänden einfach iſt, ſo ſind ſie doch in Anſehung ihrer innern Beſchaffenheit ſehr von einander unterſchieden. Der einfache Takt macht durchgängig nur einen einzigen Fuß aus; die Schlußnote kann daher nur auf die erſte Taktnote fallen, und den ganzen Takt durchdauern: der zuſammengeſetzte hingegen theilt den Takt in zween Theile, oder zwey Füße; die Schlußnote trifft allezeit auf die Hälfte des Takts, und dauert auch nur die Hälfte deſſelben durch. Es iſt daher fehlerhaft, wenn man in ein Stük die Schlußnote bald auf der erſten Taktnote, bald auf der Hälfte deſſelben antrifft; dieſes kann nur entſtehen, wenn beyde Taktarten unſchiklich mit einander verwechſelt, oder irgendwo der Rhythmus verfehlet worden. Eben ſo fehlerhaft iſt es, wenn in einer einfachen Taktart die Schlußnote einer Tonart, in der man ausgewichen iſt, nicht den ganzen Takt, ſondern nur die Hälfte deſſelben durchdauert, und der erſte Satz

in

in der Mitte des Takts wieder anfängt; dadurch kommen die Taktstriche, folglich das Taktgewicht auf der unrechten Stelle, und das Stük wird entweder verkehrt vorgetragen, oder erschweret demjenigen, der es würklich recht vorträgt, die Arbeit sehr, weil er anders singen oder spielen muß, als ihm vorgeschrieben ist.

Bewegung und Vortrag der zusammengesetzten Taktarten kommen, übrigens mit den einfachen, aus denen sie zusammengesetzt sind, überein.

Da das Mechanische des Takts ein wichtiger, schwerer, aber überaus würksamer Theil der Setzkunst ist, so ist allen angehenden Tonsetzern zu rathen, sich in Tanzstüken aller Art aufs sorgfältigste zu üben, und die Ausarbeitungen der ältern Franzosen, vornehmlich des **Couperin**, dessen mannichfaltige Behandlung der verschiedenen Taktarten und Genauigkeit im Rhythmus fast ohne Beyspiel ist, sich zum Muster zu nehmen.

Tafelwerk.

(Baukunst.)

Wird auch mit dem französischen Worte Parqueterie genennt. Die Wörter bedeuten einen aus viereckigten Tafeln von verschiedenem Holze zusammengesetzten Fußboden, auf welchem allerhand regelmäßige, aus Drey- oder Vierecken bestehende Figuren zu sehen sind. Man braucht nur zwey Arten von Holze von zwey verwandten Farben, einer hellern und einer dunklern, um sehr vielerley Figuren auf dem Boden heraus zu bringen. Wer sich hievon einen Begriff machen will, kann die Abhandlung des **Pater Truchet** über die Combinationen nachsehen. *)

Ein gutes Tafelwerk des Fußbodens giebt einem Zimmer ein schönes Ansehen, und es macht eine besondere Art des Vergnügens aus, wenn man in einer Folge von Zimmern so sehr verschiedene regelmäßige Figuren auf den Fußboden siehet, die doch aus einerley Drey- und Vierecken zusammengesetzt sind.

*) Memoire sur les combinaisons par le R. P. Truchet. S. Mem. de l'Acad. Roy. des Sciences pour l'Annee 1704.

Tanz

Der Tanz ist, wie jedes andre Werk des Geschmaks, erst aus unüberlegtem Trieb der Natur entstanden, durch Geschmak und Genie aber allmählig zu einem Werke der Kunst erhoben worden. Fröhlichkeit bringt ihn überall hervor, wo sie sich einfindet: so daß man kaum ein Volk auf dem Erdboden antrifft, das nicht seine Tänze der Fröhlichkeit hätte. Ob aber gleich der natürliche Tanz blos aus Freude und Fröhlichkeit entstehet, so schränket die Kunst sich nicht blos auf diese Gattung ein, sondern bedienet sich der ästhetischen Kraft, die in Stellung und Bewegung des Körpers liegt, so weit, als sie reichen kann.

Nun ist offenbar, daß kaum etwas in dem sittlichen Charakter der Menschen vorkommt, das nicht durch Stellung und Bewegung des Körpers verständlich und lebhaft könnte ausgedrükt werden. Deswegen ist der Tanz in seiner Art eben so fähig, als Musik und die Rede selbst, zur sittlichen und leidenschaftlichen Sprache gebildet zu werden. Wie aber nicht jede leidenschaftliche Rede ein Gedicht, noch jede Folge leidenschaftlicher Töne ein Gesang ist, so ist auch nicht jeder Ausdruk der Empfindung durch Gang und Gebehrden ein Tanz. Also müssen wir vor allen Dingen untersuchen, wodurch ein solcher Gang zum Tanz wird. Die Rede wird durch Einheit des Inhalts und einen abgemessenen Gang der Worte zum Gedicht, und eine Folge von Tönen wird ebenfalls durch den abgemessenen

messenen Gang und Einheit des Tones zum Gesange. *) Daher läßt sich schließen, daß auch Einheit des Charakters, oder Ausdruks mit abgemessener Bewegung oder mit Rhythmus verbunden, den Gang zum Tanz erhebe. Dieses bedarf keiner weitern Ausführung, da es klar genug ist.

Wir haben also bey jedem Tanz auf zwey Dinge zu sehen, auf den Rhythmus, und auf den Charakter, oder den Ausdruk, in so fern er von dem Rhythmus unabhänglich ist. Schon der Rhythmus allein ohne allen andern Ausdruk, kann der Bewegung nicht nur etwas angenehmes und unterhaltendes, sondern auch etwas vom Ausdruk der Empfindung geben. Dieses ist aus dem, was wir über die Natur des Rhythmus angemerkt haben, offenbar. **) Also könnte schon in leblosen Körpern eine Bewegung statt haben, die durch Takt und Rhythmus nicht nur schön und daher angenehm wäre, sondern auch verschiedene Charaktere, als Lebhaftigkeit, Ernst, Artigkeit, Hoheit und mehr dergleichen ausdrükte. Wollte man diese ästhetische Kraft einer solchen Bewegung verstärken, so müßte man sie mit Musik begleiten, deren Takt und Rhythmus genau mit denen, die in der Bewegung sind, übereinkommen; denn das Ohr vernimmt alles metrische weit leichter, als das Auge. Daß dieses das wesentliche des Tanzes sey, läßt sich so leicht fühlen, daß auch die Völker, bey denen der Geschmak noch völlig unentwikelt ist, ihre Tänze mit Musik begleiten. Setzet man nun noch hinzu, daß durch Minen, Stellung und Gebehrden jede Art der Empfindung in dieser rhythmischen Bewegung könne angebracht werden, so begreift man gar leichte, wie der Tanz zu einem Werke des Geschmaks werden könne, der an ästhetischer Kraft jedem andern den Vorzug streitig macht. Es ist keine Gemüthslage, kein Gemüthscharakter, keine Leidenschaft, die nicht durch den Tanz auf das lebhafteste geschildert werden könne.

Aber der Tanz hat, wie der Gesang, vor allen Werken der Künste noch dieses voraus, daß er nicht blos durch die lebhafte Schilderung würkt, sondern über dem durch die Ausübung eine weit größere Kraft erhält, als irgend ein anderes Werk der Kunst, das wir blos durch das Anschauen, oder Anhören genießen. Wie das Lied, das wir selbst singen, ungleich mehr Kraft auf uns hat, als das, welches wir blos anhören: so hat auch der Tanz nur auf diejenigen, die ihn würklich ausüben, die vollste Kraft. Man wird darum von keiner andern Kunst so augenscheinliche und so lebhafte Würkung sehen, als die ist, die der Tanz auf die tanzenden Personen macht. Denn man hat, wo ich nicht irre, Beyspiele, daß Menschen sich zu Tode getanzt haben; so sehr groß ist die Begierde die Rührungen zu empfinden, die das Tanzen hervorbringt.

Hieraus folget nun, daß man durch die Tanzkunst ungemein viel auswürken könnte, wenn nur Geschmak und Genie die Arbeiten und die Anwendung der Kunst leiteten. Man ist zwar gewohnt, das Tanzen als eine bloße Lustbarkeit anzusehen, die keine größere Wichtigkeit hat, als hundert andere Ergötzlichkeiten, denen Niemand großen Werth beylegt: und ich zweifle nicht, daß es manchem seltsam, oder gar ungereimt vorkommen werde, wenn er sehen wird, daß wir hier das Tanzen aus einem etwas ernsthaften Gesichtspunkt betrachten. Da wir aber in diesem ganzen Werke gar alle schönen Künste und selbst die geringern Werke derselben, die man durchgehends nur

*) S. Gesang.

**) S. Rhythmus.

nur als Gegenstände des Zeitvertreibes ansieht, in dem vollen Werthe betrachtet haben, den überlegende Vernunft ihnen geben kann; so soll uns das Vorurtheil gar nicht abhalten, auch den Tanz von seiner wichtigen Seite zu betrachten.

Wenn man bedenket, was für eine große Kraft Tänze von etwas lebhafter Art haben, die Gesellschaft der Tanzenden vergnügt zu machen, und wie sehr oft es geschieht, daß durch Tänze zwischen Personen, die sich vorher mit gleichgültigen Augen angesehen haben, eine tiefsitzende Zuneigung erwächst, so wird man auch begreifen, daß verschiedene andre Empfindungen durch das Tanzen in den Gemüthern aufgeweckt und zu einem beträchtlichen Grad der Stärke könnten erhöht werden. Da nun nicht daran zu zweifeln ist, daß durch Mienen, Stellung und Bewegung jede Empfindung auszudrüken ist, so ist auch nicht abzusehen, warum nicht sollten Tänze verfertiget werden können, die zu Erweckung und Verstärkung jeder gegebenen Empfindung tüchtig seyn sollten.

Wenn wir dieses voraussetzen, so müssen wir es auch für möglich halten, daß sowol für die Jugend, als für das reifere Alter, Tänze von allerhand Art zu erfinden wären, die in der Ausübung als würkliche Uebungen in edlen Empfindungen anzusehen wären. Warum sollten nicht Tänze möglich seyn, wodurch z. B. die Jugend gegen Aeltern ehrfurchtsvolle Liebe an den Tag leaten; oder solche, die Bescheidenheit und Mäßigung; Standhaftigkeit bey Widerwärtigkeiten; Muth in Gefahren, und dergleichen ausdrukten, und wodurch also die Tänzer sich in dergleichen Empfindungen übten. Wir wollen uns aber hier an diesem bloßen Wink begnügen, und Tänzern von wahrem Genie überlassen, denselben weiter zu verfolgen, und nun von den bekannten Arten der Tänze sprechen.

Man theilet insgemein die Tänze in zwey Hauptclassen ein, deren eine die gemeinen oder gesellschaftlichen Tänze, (la belle danse;) die anden die theatralischen Tänze begreift. Die gemeinen Tänze sind zum geselschaftlichen Vergnügen erfunden worden; deswegen müssen sie auch so beschaffen seyn, daß Personen, die sich kein Hauptgeschäfft aus der Tanzkunst machen, können gelernt werden. Die hohen Tänze können schon künstlicher seyn; weil sie nur von Tänzern von Profeßion, die besonders dazu bestellt sind, aufgeführt werden.

Die gesellschaftlichen Tänze kommen darin mit einander überein, daß zwey, oder mehr Personen gemeinschaftlich nach einer kurzen Melodie, die in Bewegung, Takt und Rhythmus ihren eigenen bestimmten Charakter hat, nach bestimmten Figuren eine bestimmte Anzahl zusammengesetzter Schritte machen, und diese so lange wiederholen, als sie Lust haben. Diese Tänze sind in ihrer Art das, was in der Musik die Lieder, die eben so aus einer kleinen Anzahl Takte und Einschnitte bestehen, die man so lange wiederholt, als man zu singen Lust hat.

Bald jedes Land hat seine eigene Art des geselschaftlichen Tanzes, und wir haben die Charaktere der bekanntesten in verschiedenen Artikeln angezeiget. *) Ihr allgemeiner Charakter besteht darin, daß sie, wie das Lied, eine gewisse Empfindung oder eine Gemüthslage ausdrüken, die sich durchaus gleich bleibet; so daß dieses Tanzen, wie das Singen der Lieder, den Zwek hat, sich eine Zeitlang in dieser Gemüthslage zu unterhalten. Diese Empfindung ist in einigen hüpfende Freude, wie im schwäbischen

Tanz,

*) S. Allemande; Contertanz; Menuet; Polonoise u. a. m.

Tanz, in andern galante Gefälligkeit, mit Ehrerbietung verbunden, wie in der Menuet u. s. f. Diese verschiedenen gesellschaftlichen Tänze haben sich in Europa mehr oder weniger ausgebreitet, und verschiedene sind so durchgehends angenommen worden, daß sie bey allen Gelegenheiten, wo in gesellschaftlichen Zusammenkünften getanzt wird, vorkommen, wie die Menuet und verschiedene englische Tänze. Man scheinet aber darin durchgehends übereinzustimmen, daß der Menuet der Vorzug über alle Tänze dieser Art einzuräumen sey. Es ist auch in der That schwerlich ein andrer Tanz erfunden worden, worin so viel Zierlichkeit, edler Anstand und höchst gefälliges Wesen anzutreffen wäre.

Man könnte zwey Arten solcher Tänze machen. Die erste würde so, wie die gewöhnlichen, für mehrere Personen zugleich eingerichtet seyn, und eine Gemüthslage, sie sey sittlich oder leidenschaftlich, zum Ausdruk haben, in welcher sich natürlicher Weise eine ganze Gesellschaft zugleich befinden kann. Die andre Art könnte etwas näher bestimmte Charaktere ausdrüken. Diese müßten ihrer Natur nach nur von einzeln Personen getanzt werden. Dergleichen Tänze scheinen bey den Griechen gewöhnlich gewesen zu seyn. Man findet sogar, daß sie Charaktere einzeler berühmter Personen, einer **Phädra**, einer **Rhodope**, eines **Achilles**, durch den Tanz geschildert haben. Es läßt sich auch gar wol begreifen, wie bekannte Charaktere durch Musik und Tanz können abgebildet werden. Wie der gemeine gesellschaftliche Tanz, der blos eine vorübergehende Gemüthslage schildert, mit dem Lied übereinkommt, so hat ein solcher Solotanz von bestimmtem Charakter einige Aehnlichkeit mit der Ode, und die Musik müßte dazu so eingerichtet werden, daß bey jeder Wiederholung die Strophe mit Veränderungen gespielt würde, damit der Tänzer Gelegenheit bekäme, den Charakter, den er schildert, in verschiedenen Schattirungen zu zeigen.

Die theatralischen Tänze werden nur von Tänzern von Profession als ein Schauspiel aufgeführt. Man theilet sie insgemein in vier Classen ab. Die erste oder unterste Classe wird **Groteske** genennt; ihr Charakter ist Ausgelassenheit oder etwas Abentheuerliches. Diese Tänze stellen im Grunde nichts, als ungewöhnliche Sprünge und seltsame närrische Gebehrden, Lustbarkeiten und Abentheuer der niedrigsten Classe des Menschen vor. Der gute Geschmak kommt dabey wenig in Betrachtung, und es wird auch so genau nicht genommen, ob die Cadenzen der Tänzer mit denen, die die Musik macht, so genau übereinstimmen oder nicht. Dieser Tanz erfodert hauptsächlich Stärke.

Die zweyte Classe machen die **comischen Tänze** aus. Ihr Inhalt ist schon etwas weniger ausgelassen, und sie schildern Sitten, Lustbarkeiten und Liebesintriguen des gemeinen Volks. Bewegungen und Sprünge sind weniger ausgelassen, aber doch lebhaft, etwas muthwillig und stark in die Augen fallend. Sie müssen aber immer etwas belustigendes und fröhliches haben. Die Hauptsache ist hier Leichtigkeit, schnelle künstliche Bewegung und etwas muthwilliges.

Die dritte Classe begreift die **Tänze**, die man in der Kunstsprache **halbe Charaktere** (demi Caractères) nennt. Ihr Inhalt ist eine Handlung aus dem gemeinen Leben, in dem Charakter der comischen Schaubühne, ein Liebeshandel, oder irgend eine Intrigue, darin schon Personen von nicht ganz gemeiner Lebensart verwikelt sind. Diese Tänze erfodern schon Zierlichkeit, angenehme Manieren und feinen Geschmak.

Die

Die vierte Classe begreift die Tänze von ernsthaftem hohen Charakter, wie die tragische Schaubühne ihn erfodert. Sie bestehen entweder in Solotänzen, die blos große und ernsthafte Charaktere schildern, oder in ganzen Handlungen von bestimmtem Inhalt. Hier muß schon alles, was die Kunst an Stellung und Bewegung zum Ausdruk großer Empfindungen darzustellen vermag, zusammen kommen. Von diesem hohen Tanz, der eine bestimmte Handlung vorstellt, haben wir im Artikel Ballet besonders gesprochen.

Jede der vier Gattungen des theatralischen Tanzes kann von zweyerley Art seyn. Entweder schildern sie blos Charaktere und Sitten, oder sie stellen eine bestimmte Handlung mit Verwiklung und Auflösung vor. Im ersten Falle haben die verschiedenen Auftritte des Tanzes keine genaue Verbindung unter einander; es ist schon hinlänglich, daß die Einheit des Charakters durchaus beybehalten werde: im übrigen kann der Ballettmeister nach Gutdünken die Scenen bald mit mehr, bald mit weniger Personen anfüllen, und hat nur auf Abwechslung und Mannichfaltigkeit zu sehen. Aber die andere Art erfodert in Ansehung der Anordnung der Handlung die Ueberlegung, mit welcher auch der dramatische Dichter seine Fabel zu behandeln hat, und von Seite der Tänzer ein gutes pantomimisches Spiel, um die Handlung verständlich zu machen; *) daher diese Tänze besonders pantomimische Tänze genennt werden.

Hohe pantomimische Tänze sind erst seit wenig Jahren von Noverre bey Schauspielen eingeführt worden, nachdem er vorher in seinen über das Tanzen herausgegebenen Briefen **) die Theorie dieser Tänze mit vieler Gründlichkeit entworfen hatte. Man kann den Balletmeistern sowol diese Briefe, als die verschiedenen Entwürfe, die dieser geschikte Mann von seinen in Wien aufgeführten pantomimischen Balleten herausgegeben hat, nicht genug empfehlen.

Die theatralischen Tänze werden, wie ihre Benennung schon anzeiget, nur auf der Schaubühne vorgestellt, und zwar insgemein als Zwischenspiele zwischen den Aufzügen, und denn zulezt auch zum Beschluß des ganzen Schauspieles. Als Zwischenspiele werden sie itzt nur in der Oper durchgehends gebraucht, bey andern Schauspielen aber erscheinen sie gemeiniglich nur am Ende, als ein besonderes Nachspiel, das mit dem aufgeführten Schauspiel keine Verbindung hat. Selten haben auch die zwischen den Aufzügen der Oper vorgestellte Ballete würkliche Beziehung auf das Schauspiel, und sind in der That nichts anders, als völlige hors d'œuvres, die die Eindrüke, welche das Schauspiel gemacht hat, wieder auslöschen.

Nach unserm Bedünken wäre es leicht, die Ballete mit dem Schauspiel selbst nicht nur in Verbindung zu bringen, sondern es auch dazu anzuwenden, daß sie den Eindruk des Schauspieles unterhielten, oder auch verstärkten. Die Sache hat an sich so wenig Schwierigkeit, daß wir nicht einmal für nöthig halten, uns hier darüber einzulassen, nachdem wir an einem andern Orte die verschiedenen Mittel dazu bereits vorgeschlagen haben. *)

Tanzkunst.

Daß diese Kunst eben so viel Recht habe, ihren Rang unter den schönen Künsten zu behaupten, als irgend eine

*) Pantomime.

**) Lettres sur la Danse par Mr. Noverre.

*) S. Ballet.

eine der andern, die durchgehends hochgeschätzt werden, ist bereits aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel angemerkt haben, klar genug. Wer auf die ersten Gründe der Sache zurükgehen, und überlegen will, was für erstaunliche Kraft in der Form der menschlichen Gestalt liegt, *) wird leicht begreifen, was diese Form mit veränderten Stellungen und mit Bewegung verbunden, auszudrüken vermag; daraus wird er den Schluß ziehen, daß an Stärke der ästhetischen Kraft keine Kunst die Tanzkunst übertreffen könne. Wir betrachten sie aber nicht in dem zufälligen schlechten Zustand, in dem sie sich gemeiniglich auf der Schaubühne zeiget, sondern in der Würde und Hoheit, zu der sie erhoben werden könnte. Wir sind gar nicht in Abrede, daß sie fast durchgehends sich in einer Gestalt zeige, in der sie wenig Achtung verdienet; aber eben deswegen ist es wichtig, Männer von Genie zu ermuntern, sie aus der Erniedrigung empor zu heben. „Es ist eine Schande, sagt ein Meister der Kunst, daß der Tanz sich der Herrschaft über die Gemüther, die er behaupten könnte, begeben, und blos mit der Belustigung der Augen zufrieden seyn solle. **)

Es würde ein eigenes Werk erfodern, etwas ausführlich zu zeigen, wie die Kunst zu dem Werth und der Vollkommenheit, die sie ihrer Natur nach haben könnte, allmählig zu erhöhen sey. Ein Balletmeister von wahrem Genie, wie Noverre, wird aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel gesagt haben, sich hinlänglich überzeugen können, daß sie einer großen Erhebung über ihre gegenwärtige Beschaffenheit fähig sey, zugleich aber wird er auch das wahre Fundament entdeken, worauf er zu bauen hat, um diese Würde allmählig zu erreichen.

Was wir von dem Einfluß der Musik auf die Erziehung angemerkt haben, *) gilt auch von der Tanzkunst, und diese muß, da sie nicht ohne Musik seyn kann, noch gewisser würken, als die Musik allein. Unaemein leicht wäre es, die Kräfte der Poesie, Musik und Tanzkunst bey der Erziehung zu vereinigen; weil dazu nichts erfodert würde, als daß man nach Liedern tanzt. Sollte es blos leere Einbildung seyn, es nicht nur für möglich, sondern so gar für leicht zu halten, daß zum Behuf der Erziehung eine Sammlung sehr nützlicher Lieder verfertiget, in gute rhythmische Musik gesetzt, und auf jedes ein schiklicher und der Jugend nützlicher Tanz verfertiget würde, der nicht blos das Rhythmische, sondern auch den Inhalt des Liedes schilderte?

Diese Anwendung des Tanzens würde freylich eine beträchtliche Reinigung der Kunst von allen blos zierlichen und besonders von den übertrieben künstlichen Stellungen und Bewegungen erfodern. Denn was allgemein seyn soll, muß auch leicht zu lernen seyn. Man müßte mehr auf Nachdruk, als auf das Künstliche sehen. Es hat damit eben die Beschaffenheit, wie mit der Musik. Wer diese auch nur zur Ausübung so vollständig lernen wollte, daß er die schwersten Sachen spielen, oder singen könnte, müßte den größten Theil seiner Zeit darauf wenden. Aber dazu, daß man ein Lied und andre leichtere Sachen gut singe, oder spiele, kann man gelangen, ohne etwas von dem, was sonst der künftigen Lebensart halber zu lernen ist, zu versäumen. Eben so müßte man zum Behuf der Erziehung leichte, aber im

Charakter

*) S. Reiz; Schönheit; Stellung.

**) Il est honteux que la danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'Ame & qu'elle ne s'attache qu'à plaire aux yeux. *Noverre* lettres sur la danse.

*) S. Musik.

Digitized by Google

Charakter und Ausdruk wichtige Tänze haben, die jeder, ohne Nachtheil der andern Jugendübungen lernen könnte.

In Ansehung des öffentlichen Gebrauchs dieser Kunst getrauen wir uns nicht, die mancherley Anwendungen, die bey verschiedenen Völkern ehedem vom Tanzen bey sehr ernsthaften Gelegenheiten gemacht wurden, wieder in Vorschlag zu bringen. Unsre Zeiten vertragen das ceremonienreiche der öffentlichen Feste, das bey einer größeren Einfalt des Nationalcharakters von so großer Kraft ist, nicht. Je weiter sich die speculative Vernunft ausbreitet, je mehr erhebt sich der Mensch über die Sinnlichkeit: Ob er im Ganzen dabey gewinne, oder verliere, können wir hier nicht untersuchen.

Demnach bleibet der Tanzkunst gegenwärtig kaum ein andrer öffentlicher Gebrauch übrig, als auf der Schaubühne. Was für großer Verbesserung sie aber auch da fähig wäre, haben wir bereits erinnert. *) Man kann, nach der Natur der Sachen, von dem Balletmeister mit Recht fodern, daß er in Ansehung des Werths und der Würde dessen, was er uns sehen und hören läßt, mit dem dramatischen Dichter um den Vorzug streite.

Zwar wollten wir nicht, daß die alten pantomimischen Tänze in ihrem ganzen Umfange wieder aufkämen. Eine tragische, oder komische Handlung, so vollständig, wie der Dichter sie vorstellt, schiket sich für den Tanz nicht. Das Drama, das ohne Reden vorgestellt wird, ist in Ansehung der Ausführlichkeit nothwendig enger eingeschränkt, als das poetische Drama, und diese Einschränkung muß der Balletmeister nicht aus den Augen setzen. Wir haben in dem Artikel Ballet sie einigermaßen zu bestimmen versucht.

*) S. Ballet; Tanz.

Daß die Tanzkunst und die Musik aller Wahrscheinlichkeit nach die beyden ältesten Künste seyen, ist bereits erinnert worden. Wir wissen auch aus verschiedenen Nachrichten, daß bey den Griechen und andern Völkern alter Zeit der Tanz nicht blos zum gesellschaftlichen Ergötzen, sondern bey allen öffentlichen Festen der Religion und des Staates gebraucht worden. Wir halten es um so viel unnöthiger, uns hierüber weitläuftig einzulassen, da wir die Abhandlung des Cahusac über die alte und neue Tanzkunst, nachdem sie auch in einer deutschen Uebersetzung erschienen ist, in den Händen der meisten unsrer Leser zu seyn glauben. Wie weit es die Alten, besonders die Griechen, in dieser Kunst gebracht haben, läßt sich, da ihre Tänze für uns verlohren sind, nicht sagen. Daß aber die alten Tänzer, wenigstens in den spätern Zeiten, nämlich unter der Regierung des Augustus, und auch schon etwas früher, das wesentliche der Kunst, nämlich den sittlichen und leidenschaftlichen Ausdruk gar sehr in ihrer Gewalt gehabt haben, läßt sich aus vielen bekannten Erzählungen mit Gewißheit schließen. Ich will nur eine Anekdote hievon anführen. Der Cyniker Demetrius hatte das pantomimische Tanzen, das er nie gesehen, verachtet, und geglaubt, die Bewundrung, mit der man davon sprach, rühre mehr von der Musik, als vom Tanz her. Ein damaliger Tänzer unter dem Kaiser Nero bat ihn, er möchte ihn nur einmal sehen. Dieses geschah, der Tänzer hieß die Musik schweigen und stellte durch sein stilles Ballet die bekannte Liebesgeschichte des Mars und der Venus vor. Der Philosoph kam für Vergnügen fast außer sich, und rufte dem Tänzer laut zu: „ich höre, was du vorstellst, ich seh es nicht blos; denn du scheinest mir mit den Händen zu sprechen.“

Digitized by Google

Man kann überhaupt anmerken, daß die Alten den Begriff der Tanzkunst weiter ausgedähnt haben, als man in den neuern Zeiten zu thun gewohnt ist. Es läßt sich aus einem Vers in der Ilias, *) und besonders aus einer Anmerkung, die Lucian in seinem Gespräch von der Tanzkunst darüber macht, abnehmen, daß auch Leibesübungen, die mit unsrer Fechtkunst übereinkommen, darunter begriffen gewesen; und sowol aus der vorher angeführten Anekdote, als aus viel andern Nachrichten, kann man schließen, das überhaupt das, was wir itzt das stumme Spiel der Schauspieler nennen, bey den Römern zum Tanzen gerechnet worden. Ueberdem ist bekannt, daß die Alten gar ofte besondere Charaktere berühmter mythologischer Personen und auch einiger Helden durch Solotänze geschildert haben: von solchen Schilderungen aber wissen unsre heutige Tänzer wenig. Man findet so gar, daß sie abstrakte Begriffe durch Tänze vorgestellt haben, wie z. B die Freyheit. Sextus der Empiriker erzählt, daß der Tänzer Sostratus, der bey dem König Antiochus in Diensten war, sich geweigert habe, auf Befehl seines Herrn die Freyheit zu tanzen, weil dieser des Tänzers Vaterstadt Priene sich unterwürfig gemacht hatte. Der Grund der Weigerung macht diesem alten Tänzer keine Schande. „Es stehet mir nicht an, sagte er, die Freyheit zu tanzen, die meine Vaterstadt verloren hat.“ **) Sie haben aber auch solche Tänze gehabt, bey denen es hauptsächlich auf seltsame Sprünge und höchst schwere Gebehrdungen ankommt; denn Crato sagt beym Lucian, es sey schändlich einem Menschen zuzusehen, der sich über alle Maaße die Glieder verdrehe. *)

In den neuern Zeiten haben die Italiäner den Tanz wieder auf die Schaubühne gebracht, und dieses scheinet bey Gelegenheit der Opern geschehen zu seyn. **) In dem letztverwichenen Jahrhundert aber hat man hauptsächlich in Frankreich auf die theatralische Tänze gearbeitet. Man giebt durchgehends den Beauchamp, der unter Ludwig dem XIV der erste Directeur de l'Académie de Danse gewesen, für den ersten großen Meister der Kunst aus. Wir haben aber schon anderswo angemerkt, ***) daß die ganze Kunst des theatralischen Tanzes der Neuern bis auf die itzige Zeit, für Personen von Geschmak eben nichts sehr schätzbares gehabt habe. Man hat erst seit wenig Jahren angefangen ihr eine Gestalt zu geben, in welcher sie sich mit Ehren neben den andern schönen Künsten zeigen kann, und dazu hat der berühmte Noverre sowol durch seine Briefe über den Tanz, als durch die von ihm erfundenen und auf die Schaubühne gebrachten Ballete nicht wenig beygetragen. Ein Mann von feinem Geschmak und viel Erfahrung in allem, was zur Schaubühne gehört, hält dafür, daß Hilverding in Wien den ersten Schritt zur wahren Vervollkommnung des theatralischen Tanzes gemacht habe. †) Man kann demnach

*) Il. II. vs. 617.

**) Sext. Empir. adverſ. Mathem. L. I.

*) εἰς γόνυ δεον καταπλωμενος.

**) S. Opera.

***) Im Artikel Ballet.

†) On peut aſſurer hardiment que nous n'avons connu (juſqu'au tems de Hilverding) que le ſimple Alphabet de la Danſe. — Des Spectateurs froids & tranquilles ont admire nos pas, nos attitudes, nos mouvemens, notre cadence, notre à-plomb, avec la même indifference qu'on admire des yeux, des bouches, des nez, des mains, artiſtement crayonnés. S. Feſtin de Pierre

demnach hoffen, da nun ein so guter Grund zur Verbesserung der theatralischen Tanzkunst gelegt worden, daß sie sich endlich in einer Gestalt zeigen werde, die dem edlen Zwek und der Würde der schönen Künste gemäß sey.

Tanzstük.

(Musik.)

Jeder Tanz, der ein Ganzes vorstellen soll, verlangt ein Geräusch neben sich, das in rhythmische Glieder getheilt ist, nach denen der Tänzer seine Schritte einrichtet, und wodurch die Regelmäßigkeit und Ordnung des Tanzes sinnlich wird. Hiezu wäre ein Instrument hinlänglich, das weiter nichts musikalisches hätte, als daß es rhythmische Schläge hören ließe, z. B. die Trommel, wodurch eine große Anzahl Tänzer in gleichem Schritt erhalten werden könnten; auch lehret uns die Geschichte, daß einige wilde Nationen blos nach solchen lärmenden Trommelschlägen tanzen. Indessen so vollständig der Tanz auch bey einer solchen Vereinigung ungesitteter Nationen seyn mag, so ist doch dieses nur der niedrigste Grad des Vergnügens, den die Tanzkunst gewähren kann. Der Geschmak hat einen Ekel an einem blos einförmigen Schalle, der das Ohr rühret, ohne es zu vergnügen; daher muß der Gesang, oder etwas dem Gesang ähnliches, das mit dem Charakter des Tanzes übereinstimmt, noch dazu kommen, und indem das Auge an der Bewegung des Tänzers Vergnügen findet, zugleich dem Ohre Belustigung geben, damit der Tanz von beyden Seiten interessant werde.

Pierre Ballet-Pantomine composé par Mr. Angiolini & repréſenté à Vienne en Octob. 1761. Die angeführte Stelle ist aus der Vorrede dieses kleinen Werks, die Hrn. Calzabigi zum Verfasser hat, obgleich der Ballemeister Angiolini darin spricht.

Der Gesang ist allen Menschen bey jeder Handlung, die die Fröhlichkeit erzeugt, so natürlich, und an sich selbst aller Arten von Rhythmus so fähig, daß man Mühe hat, sich eine Nation, oder eine Versammlung von tanzenden Personen vorzustellen, die nicht Tanz und Gesang mit einander vereinigen sollte. Bey allen gesitteten Nationen älterer Zeit hatte der Geschmak diesen Künsten noch die Poesie zugesellet, und man tanzte nach Liedern, die gesungen wurden. Es sey nun, daß man nach der Zeit mehr Tänze als Lieder erfand, oder daß man bey den mannichfaltigeren und schwereren Tanzfiguren, der Beschwerlichkeit des Singens wegen, sich begnügte, die Lieder blos von Instrumenten spielen zu lassen, und es hernach überdrüßig wurde, immer dieselben Melodien zu hören, und andere an ihre Stelle setzte; so ist doch gewiß, daß die mehresten Tanzstüke heutiger Zeit blos Instrumentalstüke sind, und daß derselbe Tanz oft nach vielerley Tanzmelodien, die aber alle dieselbe innere Einrichtung haben müssen, getanzt wird.

Es bleibt für die mehresten Tonsetzer ein Geheimniß, gute Tanzstüke zu setzen, weil sie nicht genug in allen Arten des Rhythmus geübt sind, die in den Tänzen so mannichfaltig und oft so fremd und ungewöhnlich sind, und die hauptsächlich jeden Tanz charakterisiren. Die mehresten Tanzstüke enthalten gleich in den ersten zwey oder vier Takten alle rhythmische Schläge, die durchs ganze Stük vom Anfang bis zu Ende wiederholet werden. Hierüber muß ein leichter und variirter Gesang zusammengesetzt werden, der einen mit dem Tanz übereinstimmenden Charakter hat, dessen Einschnitte genau, deutlich und ungezwungen mit den Einschnitten des Rhythmus zusammentreffen, der überdem ein musikalisches Ganzes ausmacht, das auch ohne Tanz seinen

Werth und seinen Ausdruk hat. Ein solches Tanzstük ist in der Instrumentalmusik, was ein Lied in der Vocalmusik ist. Es gefällt allen Menschen, und je mehr, je länger es wiederholet wird. Die Kraft des Gesanges und des Rhythmus wird bey jeder Wiederholung stärker. Ein Tanzstük von acht Takten kann durch vielfältige Wiederholung, zumal wenn die Bewegung allmählig geschwinder wird, auf den Tänzer so unwiderstehlich würken, bis er kraft- und athemlos zu Boden sinkt. *)

Nationaltanzstüke, die nur einer Nation oder einer Provinz besonders eigen sind, sind am schwersten nachzumachen. Sie haben so viel eigenes in der Melodie, in den Einschnitten, im Rhythmus und in den Schlußfällen, und oft so viel von unserer gewöhnlichen Musik abstechendes, daß man selbst von der Nation seyn, oder sich ganz in ihren Geschmak versetzen, und den seinigen verläugnen muß, um vier ähnliche Takte hervorzubringen. Jede Nation schildert sich, wie in den Tänzen, so auch in den Tanzstüken. Es wäre für einem philosophischen Tonsetzer eine wichtige Sammlung, Tanzstüke von allen Nationen zu haben, ihre verschiedenen Wendungen des Gesanges und der Modulation oft in einerley Ausdruk, ihren verschiedenen Geschmak, und die verschiedene Würkung, die sie im Ganzen auf ihn machen, zu beobachten, und dadurch sowol seine Kenntnisse zu erweitern, als auch richtige Schlüsse daraus auf den Charakter und die Sitten der Nation selbst zu ziehen. Es wäre zu wünschen, daß jeder Tonsetzer alle fremde und unbekannte Tanzstüke, deren er habhaft werden könnte, durch den Druk allgemein machte. Mancher Tanz würde einem nachdenkenden Tonsetzer gewiß mehr Neues zeigen, und mehr zu lernen ge-

*) S. Rhythmus.

ben, als Sei Sonate in dem allerneuesten Geschmak.

Unter den europäischen Nationen hat die französische die mehresten Gattungen von Tanzstüken geliefert. Einige davon sind sehr allgemein geworden, vornehmlich die Menuet; andere sind weniger allgemein, und viele blos theatralisch. Unter diesen giebt es Tanzmelodien, die große Mannichfaltigkeit erfodern, wie die Chaconne und die Passecaille. Diese Mannichfaltigkeit ist eine reiche Quelle von mancherley Gemählden, die der Tänzer vorstellen und womit er eine Mannichfaltigkeit von Empfindungen ausdrüken kann. Eine solche Tanzmelodie muß, wenn sie vollkommen seyn soll, einigermaßen dem Tänzer jede Bewegung an die Hand geben.

Da kein Tanzstük ohne vollkommene Regelmäßigkeit der Takte, der Einschnitte, und des Rhythmus seyn kann, so haben gute Tonlehrer ihre Schüler allezeit hauptsächlich zu Tanzstüken verschiedener Art angehalten, damit sie sich in dem Mechanischen des Takts festsetzen, und ordentlich denken lernen. Auch war es die Gewohnheit der ältern Tonsetzer, ihre Suiten, Partien und Ouvertüren fast blos aus Tanzstüken von verschiedener Art bestehen zu lassen. Dies war zugleich die beste Uebung im Vortrag. Die verschiedenen Taktarten; die mannichfaltigen Einschnitte, die deutlich marquirt werden mußten; die jedem Tanzstük eigene Bewegung und Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag; die mancherley Notengattungen, und die Mannichfaltigkeit der Charaktere und des Ausdruks, übten die Spieler in den größten Schwierigkeiten, und gewöhnten sie an einen sprechenden, ausdrucksvollen und mannichfaltigen Vortrag. Heut zu Tage werden die Tanzstüke zu sehr vernachläßiget. Wie wenige sind im Stande, z. E. eine gute französische

Loure

Loure zu setzen, oder gut vorzutragen? Dieser Vernachläßigung ist es hauptsächlich zuzuschreiben, daß unsere heutigen Instrumentalstüke sich alle so ähnlich sehen, so arm an charakteristischen Zügen, und so oft im Rhythmus fehlerhaft sind; daß ausser den wenigen Formen, an die wir uns halten, und die doch im Grund aus Tanzstüken entstanden sind, keine neue erfunden werden, und daß der ausdruksvolle Vortrag, der die Musik zu einer leidenschaftlichen Sprache macht, so selten, und an dessen statt eine manierliche, gezierte, ohne Kraft und Nachdruk tändelnde Art vorzutragen, überhand genommen hat.

Die Tanzstüke zu pantomimischen Tänzen sind von einer ganz besondern Gattung, und machen gleichsam den Text oder die Worte aus, nach welchen der Tänzer seinen Gang und seine Gebehrden einrichtet; daher sie nicht so regelmäßig, als die andern Tanzmelodien seyn können. Sie leiden weder die Einheit des Charakters noch die Regelmäßigkeit der Einschnitte, und kommen darin mit dem Recitativ überein. Man hat über diese Gattung wenig nachgedacht: aber sie erfodert große Erfahrung über die Kraft der Musik und den Ausdruk der Modulation, der Fortschreitung und der verschiedenen Bewegungen. Der Tonsetzer muß dazu eine große Geschiklichkeit besitzen, jede Gemüthsbewegung auszudrüken. Denn alles, was der Tänzer ausdrükt, muß schon durch die Melodie und Harmonie angedeutet werden.

Täuschung.

(Schöne Künste.)

Die Täuschung ist ein Irrthum, in dem man den Schein einer Sache für Wahrheit oder Würklichkeit hält. Wenn wir bey einem Gemählde vergessen, daß es blos die todte Vorstellung einer Scene der Natur ist, und die Sache selbst zu sehen glauben; so werden wir getäuscht. Dieses geschieht auch, wenn wir eine Handlung auf der Schaubühne so natürlich vorgestellt sehen, daß wir dabey vergessen, daß das, was wir sehen, blos Nachahmung ist, und die Schauspieler würklich für die Personen halten, die sie vorstellen.

Man sieht sogleich, daß die gute Würkung vieler Werke des Geschmaks von der Täuschung herkommt, die sie in uns bewürken. In den Werken, die natürliche Gegenstände schildern, sie seyen aus der körperlichen oder sittlichen Welt genommen, kommt die Hauptsache auf die Täuschung an. Weiß der Künstler sie zu bewürken, so ist er ziemlich Meister über die Gemüther der Menschen; er kann sie mit Lust oder Verdruß, mit Fröhlichkeit oder Schreken erfüllen. Es ist demnach ein sehr wesentlicher Punkt in der Theorie der Künste, daß die Ursachen der Täuschung untersucht, und die Mittel, wodurch sie erhalten wird, angezeiget werden.

Die gänzliche völlige Täuschung, wie die war, da der Ritter von Mancha in dem Marionettenspiel von Dom Gaiforos und der schönen Melisandra, die Marionetten für die würklichen Personen hielt, und den Degen gegen hölzerne Puppen zog, hat große Aehnlichkeit mit dem Traume, in welchem wir unsre Phantasien für Empfindungen der Sinnen halten. Deswegen kann auch die Betrachtung der eigentlichen Beschaffenheit der Träume, uns einiges Licht über die wahren Ursachen der Täuschung geben.

Die Ursachen der Täuschung in den Träumen, sind offenbar. Sie beruhet auf einer gänzlichen Schwächung derjenigen sinnlichen Empfindungen, die uns Vorstellungen von den äußerlichen persönlichen Umständen, in denen wir uns befinden, erweken. Wenn wir uns blos innerer

Vorstellungen bewußt sind, denen nichts beygemischt ist, das sich auf die Zeit, den Ort und alles, was zu unsern äusserlichen persönlichen Umständen gehört, so kann es nicht anders seyn, als daß wir die Vorstellungen der Einbildungskraft für würkliches Gefühl halten; weil gar nichts in den Vorstellungen ist, das uns des Gegentheils versicherte. Wir müssen nothwendig uns einbilden, wir seyen an dem Orte, in dem uns die Phantasie versetzt hat, wenn wir von dem würklichen Orte, da wir uns befinden, nichts fühlen; nothwendig glauben, daß die Personen, deren Bilder nur in der Einbildungskraft liegen, zugegen seyen; wenn unser Auge alsdenn nichts empfindet, das uns des Irrthums überführen könnte. †) Wenn also gar alles Gefühl unsers äusserlichen Zustandes aufhört, und bloße Vorstellungen der Phantasie klar bleiben, so ist die Täuschung vollkommen; ist aber jenes Gefühl blos schwach, und weniger lebhaft, als die Vorstellungen der Phantasie, so ist sie zwar nicht vollkommen, aber doch hinreichend genug, daß wir von den Gegenständen der Phantasie so stark gerührt werden, als von würklichen Eindrüken der Sinnen.

Wenn also Dichter und Schauspieler durch das Drama so viel bey uns würken können, daß die Vorstellungen und Empfindungen von unserm äußerlichen Zustande, die wir währendem Schauspiel haben, schwächer werden, als die, welche die Scene selbst giebt; so haben sie die Täuschung hinlänglich erreicht. Man sieht aber leicht ein, daß dieses nicht blos von der Beschaffenheit der Werke der Kunst, sondern zum Theil auch von uns selbst abhängt. Wer sich nicht in der Gemüthslage befindet, sich den Eindrüken, die von der Kunst herrühren, zu überlassen, oder sonst keine Wärme des Gefühls und der Phantasie hat, der ist schwerlich zu täuschen. Der Künstler muß also Menschen von Empfindsamkeit und einiger Lebhaftigkeit der Einbildungskraft voraussetzen. Hat er solche, so liegt ihm ob, sein Werk so darzustellen, daß es hinlängliche Täuschung bewürket.

Hiebey kommt es überhaupt auf eine gänzliche Feßlung der Aufmerksamkeit auf den Gegenstand der Kunst an. Denn es ist bekannt, daß das Anstrengen der Aufmerksamkeit auf einen Theil unsrer Vorstellungen, die andern, wenn sie gleich durch die Sinnen erweckt werden, so sehr schwächt, daß man sie ofte nicht mehr gewahr wird. Wenn wir demnach im Schauspiel verleitet werden, die Aufmerksamkeit völlig auf das zu richten, was auf der Scene vorgeht, so vergessen wir den Ort, wo wir uns befinden, die Zeit des Tages und andere Umstände unsrer würklichen äußerlichen Lage, und bilden uns so gut als im Traum, ein, wir seyen an dem Orte, den die Scene vorstellt, und sehen die vorgestellte Handlung, nicht in der Nachahmung, sondern in der Natur selbst. Und eben so geht es mit jeder Täuschung zu.

Die Mittel aber, wodurch die Aufmerksamkeit, so wie die Täuschung es erfodert, gefesselt wird, sind vielerley, und liegen sowol in der Materie, als in der Form der Werke. Jede Art der ästhetischen Kraft, zu einem gewissen Grad erhoben, kann die Würkung thun; und wir haben in den meisten Artikeln dieses Werks, darin wir die verschiedenen Eigenschaften eines vollkommenen Werks, der Kunst besonders betrachtet haben, das

†) Wer dieses etwas weiter ausgeführt zu sehen wünschet, wird auf die Zergliederung der Vernunft verwiesen, die ich in den Memoires de l'Academie Royale des Sciences & Belles-Lettres im Jahr 1758 gegeben habe.

Digitized by Google

das Nöthige hierüber angemerkt. In den Werken, deren Stoff aus der sichtbaren Natur genommen ist, beruhet die Täuschung größtentheils auf der vollkommenen Wahrheit der Nachahmung. Daher in den Gemählden die Wahrheit des Colorits, der Zeichnung und der Perspektiv, die Täuschung hervorbringen.

Hingegen wird sie auch durch jeden Fehler gegen die Wahrheit, plötzlich ausgelöscht. Jede würkliche Unrichtigkeit, alles Widersprechende, Unwahrscheinliche, Gekünstelte, läßt uns sogleich bemerken, daß wir nicht Natur, sondern Kunst vor uns sehen. So bald wir durch irgend einen Umstand die Hand des Künstlers erblicken, wird die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand, den wir allein bemerken sollten, abgezogen. So gar Schönheit und Vollkommenheit, in einem unwahrscheinlichen Grad, können der Täuschung hinderlich seyn. Ein Colorit, das schöner und glänzender, eine Regelmäßigkeit, die genauer ist, als man sie in der Natur antrift, sind der Täuschung schädlich. Das Verschönern der Natur, wovon man dem Künstler so viel vorschwatzt, kann also gefährlich werden; da hingegen gar oft überlegte Nachläßigkeiten selbst sehr viel zur Täuschung beytragen.

Dieses siehet man am deutlichsten in den Vorstellungen der Schauspiele. Die Schauspieler, die so sehr pünktlich sind, Gang, Stellung und Gebehrden nach den Regeln der schönen Tanzkunst einzurichten; die in dem Vortrag jede Sylbe nach den genauesten Regeln des Wolklanges aussprechen, und dergleichen Pünktlichkeit mehr beobachten, werden uns nie täuschen; weil sie nicht in der schicklichen Nachläßigkeit der Natur bleiben. Demnach wird überhaupt zur Täuschung nicht der höchste Grad der Vollkommenheit, sondern der höchste Grad der Natur und die höchste Leichtigkeit erfodert.

Temperatur.

(Musik.)

Das Wort bedeutet überhaupt eine wol überlegte kleine Abweichung von der höchsten Reinigkeit eines Intervalles, um es dadurch in Verbindung mit andern desto brauchbarer zu machen; *) besonders aber drükt man dadurch die Einrichtung des ganzen Tonsystems aus, nach welcher einigen Tönen etwas von der genauen Reinigkeit, die sie in Absicht auf gewisse Tonarten haben sollten, benommen wird, damit sie auch in andern Tonarten können gebraucht werden. Wir haben in dem Artikel System gezeiget, wie so wol das alte, als das neuere reine diatonische System beschaffen seyn müsse. Setzet man nun, daß jede Octave dieses Systems, C, D, E, F, G, A, B, H, c, so gestimmt sey, wie die dort angezeigten Verhältnisse es erfodern, und daß man sich mit diesen Tönen, deren jeder, nur B und H ausgenommen, zur Tonica kann gemacht werden, begnüge, so hat man keine Temperatur nöthig. Jeder zur Tonica angenommene Ton hat zwar andre Intervalle, als die andern, aber sie sind so beschaffen, daß man mannichfaltige und schöne Melodien zu mehrern Stimmen damit setzen kann.

So bediente man sich in der That des diatonischen Systems bis in das vorige Jahrhundert: damals aber fieng man an, eine größere Mannichfaltigkeit von Tönen und Modulationen zu suchen. Man war nicht mehr zufrieden, blos aus sechs Haupttönen, und zwar aus jedem entweder nur in der großen oder in der kleinen Tonart zu spielen. Die schon vorher eingeführten halben Töne Cis, Dis, Fis

*) S. Stimmung.

Fis und Gis, wurden allmählig dazu gebraucht, daß man aus einem Grundtone, der in dem ehemaligen System nur die große, oder nur die kleine Tonart hatte, nun auch in der kleinen, oder großen spielte. Endlich fiel man auch darauf, die neuen halben Töne selbst zu Haupttönen zu machen, und das ganze System so einzurichten, daß jede der zwölf Sayten der Octave, so wol in der großen, als kleinen Tonart zur Tonica dienen könnte.

Dieses war nun mit zwölf Sayten, deren Stimmung auf Orgeln und Clavieren nothwendig festgesetzt werden mußte, nicht zu erhalten. Denn es ist keine Stimmung von zwölf Sayten, die hernach in höhern Octaven wiederholt werden, möglich, die so wäre, daß jede dieser Sayten ihre reine diatonische Intervalle hätte, wie jeder, der Töne berechnen kann, leicht finden wird. Doch sah man, daß diese Foderungen beynahe zu erhalten wären, wenn man einigen Intervallen an ihrer diatonischen Reinigkeit etwas weniges wollte fehlen lassen. Dieses veranlassete also die Tonsetzer eine Temperatur zu suchen, die das Spielen aus zwölf Haupttönen, so wol in Dur, als in Moll möglich machte.

Es sind nun sehr vielerley solche Temperaturen vorgeschlagen worden. Wir halten es aber für überflüßig sie hier anzuzeigen. Gar viel Tonsetzer erklärten sich für die sogenannte gleichschwebende Temperatur. Und da sie noch gegenwärtig bey vielen in großer Achtung stehet; so wollen wir ihre Beschaffenheit hier beschreiben. Vorher aber müssen wir die allgemeinen Grundsätze, wonach jede Temperatur sich richten muß, anzeigen. Das Fundament jeder Temperatur liegt in der Foderung, daß jeder der zwölf Töne des Systems als eine Tonica so wol in der großen, als in der kleinen Tonart könne gebraucht werden, ohne daß die Anzahl der Sayten vermehrt werde. Dieser Foderung zufolge muß jeder der zwölf Töne, seine Octave, seine Quinte, Quarte, große und kleine Terz haben; weil dieses die wesentlichen Intervalle sind, auf welchen die Harmonie beruhet. Nun findet man aber gar bald, daß es unmöglich sey, jedem Tone diese nöthigen Intervalle in ihrer Reinigkeit zu geben, folglich, daß man gezwungen sey, einige Intervalle etwas höher, andre etwas tiefer zu lassen, als sie in ihrer Vollkommenheit wären. Dieses Abweichen von der Reinigkeit muß aber nicht so weit gehen, daß die Dreyklänge dadurch ihre consonirende Natur verlieren.

Hier kömmt es also zuerst auf die Frage an, um wie viel eine Consonanz höher oder tiefer, als ihre vollkommene Reinigkeit erfodert, könne genommen werden, ohne ihre consonirende Natur zu verlieren? Alle Tonsetzer stimmen darin überein, daß die Octave völlig rein seyn müsse, und daß auch die Quinte keine merkliche Abweichung von der Reinigkeit vertrage. Die Terzen aber sind noch brauchbar, wenn sie allenfalls um ein ganzes Comma von ihrer Reinigkeit abgehen.

Dieses sind nun die Grundsätze, nach welchen jede Temperatur zu beurtheilen ist. Nun wollen wir die gleichschwebende Temperatur näher betrachten. Sie besteht darin, daß die Octave, als C-c in zwölf völlig gleiche Intervalle getheilt werde, so daß zwischen C und Cis, Cis und D, D und Dis u. s. f. bis H-c. die Stufen völlig gleich seyen. Hiezu nun würde erfodert, daß die Längen der Sayten, in Zahlen ausgedrükt, eine Reyhe von zwölf Proportionalzahlen ausmachten. Mithin wären zwischen zwey Zahlen, die sich gegen einander verhielten, wie 2 zu 1, eilf mittlere Proportionalzahlen zu bestimmen.

Dieses

Dieſes iſt nun weder durch Rechnen, noch durch geometriſche Conſtruktionen möglich. Doch kann man auf beyderley Art die Längen der eilf Mittelſayten ſo beſtimmen, daß ſie von der ſtrengſten Genauigkeit wenig abweichen. Da nun die Octave aus fünf ganzen Tönen von dem Verhältniß $\frac{8}{9}$ und zwey halben Tönen von dem Verhältniß $\frac{243}{256}$ beſteht, *) welche zuſammen auch einen ganzen Ton, von beynahe $\frac{9}{10}$ ausmachen, ſo giebt die gleichſchwebende Temperatur für die Octave zwölf halbe Töne, davon zwey ziemlich genau einen ganzen diatoniſchen Ton von $\frac{8}{9}$ ausmachen.

Ferner hat jede Sayte dieſer Temperatur ihre Quinte und Quarte, die faſt unmerklich von der völligen Reinigkeit dieſer Intervalle abweichen. Denn die Quinten ſchweben nur etwa um den zwölften Theil eines großen Comma unter ſich, folglich die Quarten ſo viel über ſich, welches kaum zu merken iſt, die Terzen aber weichen ohngefehr um $\frac{1}{3}$ eines Comma von ihrer Reinigkeit ab.

Da nun durch dieſe Temperatur alle Conſonanzen beynahe ihre völlige Reinigkeit behalten, ſo ſcheinet ſie allerdings von allen andern den Vorzug zu verdienen. Es läßt ſich auch erweiſen, daß keine Temperatur möglich ſey, durch welche gar alle Conſonanzen ihrer Reinigkeit ſo nahe kommen, als durch dieſe. Daher iſt es ohne Zweifel gekommen, daß ſie ſo viel Beyfall gefunden hat.

Unterſucht man aber die Sache, etwas genauer, ſo findet man, daß dieſe Vortheile der gleichſchwebenden Temperatur nur ein falſcher Schein ſind. Erſtlich iſt es ſchlechterdings unmöglich, Claviere und Orgeln nach dieſer Temperatur zu ſtimmen, wenn nicht jeder Ton in der Octave nach einem ſehr richtig getheilten Monochord beſonders geſtimmt wird. Denn wer kann ſich rühmen, nur eine Quinte nach dem Gehör ſo zu ſtimmen, daß ſie gerade um die Kleinigkeit, die die gleichſchwebende Temperatur erfodert, abwärts ſchwebe? Was auch die geübteſten Stimmer hierüber verſichern mögen, ſo begreift jeder unpartheyiſcher Beurtheiler, daß die Sache nicht möglich ſey. Wollte man alſo dieſe Temperatur annehmen, ſo müßte bey jedem Clavier auch ein richtig getheiltes Monochord befindlich ſeyn, nach welchem man, ſo oft es nöthig iſt, ſtimmen könnte.

Wollte man ſich aber auch dieſes gefallen laſſen, ſo ſind noch wichtigere Gründe vorhanden, dieſe Temperatur zu verwerfen. Es iſt offenbar, daß dadurch die Tonarten der Muſik nur auf zwey heruntergeſetzt würden, die harte und weiche; alle Durtöne wären transponirte Töne des C dur, und alle Molltöne transponirte Töne des C mol. Deswegen fielen durch dieſe Temperatur gleich alle Vortheile, die man aus der Mannichfaltigkeit der Tonarten zieht, völlig weg. Dieſe ſind aber zu ſchätzbar, als daß Tonſetzer von Gefühl ſich derſelben begeben könnten. *)

Endlich iſt auch noch der Umſtand zu bemerken, daß in verſchiedenen Fällen aus dem reineſten Geſange, den zwey Singeſtimmen gegen einander führen, Terzen entſtehen, die doch merklich höher ſind, als die, welche die gleichſchwebende Temperatur angiebt, wie Herr Kirnberger deutlich bewieſen hat. **) In dieſen Fällen würden alſo die nach der gleichſchwebenden Temperatur geſtimmten Inſtrumente, gegen die Singeſtimmen und Violine ſchlecht harmoniren.

Dieſes

*) S. Syſtem.

*) S. Tonarten und Ton.

**) S. deſſen Kunſt des reinen Satzes S. 11. 12.

Dieſes ſind die Gründe, die uns bewegen, die gleichſchwebende Temperatur ihrer ſcheinbaren Vollkommenheit ungeachtet, zu verwerfen, und ihr die Kirnbergeriſche vorzuziehen. Die Stimmung dieſer Temperatur, die jeder gute Stimmer ohne Mühe treffen kann, iſt bereits beſchrieben worden. *) Es bleibt alſo hier nur übrig, daß wir ihre Vortheile deutlich anzeigen. Das Hauptverdienſt derſelben beſteht darin, daß ſie nicht willkührlich, wie ſo viel andere Temperaturen, einem Tone zum Schaden der andern, reine Intervalle giebt, ſondern ſolche, die ein vielſtimmiger Geſang natürlicher Weiſe hervorbringt.

Wir haben kurz vorher angemerkt, daß, wenn mehrere Stimmen, oder Inſtrumente ohne alle Temperatur, jede für ſich nach den reineſten Intervallen fortſchreitet, bey ihrer Vereinigung würklich Harmonien, oder Accorde entſtehen, die in verſchiedenen Tönen verſchiedentlich temperirt ſind. Durch einerley Fortſchreitung zweyer Stimmen entſtehen bey ihrer Vereinigung bald ganz reine, bald etwas erhöhete große Terzen, und ſo auch bald ganz reine, bald etwas verminderte kleine Terzen. Dieſes iſt ſo fühlbar, daß geübte Spieler aus dieſer ſo entſtandenen Accorden, den Ton erkennen, aus welchem ein Stük geſetzt iſt, die Inſtrumente mögen höher, oder tiefer, als gewöhnlich geſtimmt ſeyn. Deutliche Beyſpiele von der Verſchiedenheit der Terzen, die auf ſolche Weiſe entſtehen, hat Herr Kirnberger in ſeinem vorher angeführten Werke gegeben.

Hieraus folget nun, daß bey dem reineſten Geſange ein Grundton andere große oder kleine Terzen habe, als ein anderer. Demnach ware nicht die Temperatur (wenn ſie auch möglich wäre) die beſte, die jedem Tone ſeine reine große Terz in dem Verhältniß $\frac{4}{5}$, und ſeine reine kleine Terz in dem Verhältniß von $\frac{5}{6}$ gäbe; weil in einigen Tönen ſolche Terzen würklich nicht ſtatt haben, ſondern bey dem reineſten und natürlichſten Geſange zweyer Stimmen gegen einander, etwas höher, oder tiefer werden. Die Hauptſache bey Erfindung einer wahren, in der Natur gegründeten Temperatur kam darauf an, jedem Tone ſolche Terzen zu geben, die nach der angeführten Bemerkung, ihm natürlich ſind. Daß dieſes durch die Kirnbergeriſche Temperatur würklich geſchehe, wird jeder, der im Stand iſt, Harmonien zu fühlen, von ſelbſt bemerken. Dieſes iſt der Grund, warum wir ſie allen andern vorziehen, und für die einzige natürliche Temperatur halten.

Wird eine Orgel, oder ein Clavier nach dieſer Temperatur geſtimmt, welches ganz leicht iſt, *) ſo bekommt jeder Ton, wegen der ihm eigenen Accorde ſeinen beſondern Charakter, den er immer behauptet, man ſtimme die Inſtrumenten in Chor- oder Cammerton, oder überhaupt höher oder tiefer, als gewöhnlich. Die ſogenannten Kirchentöne ſind nach dieſer Temperatur die reineſten, und von den andern Tönen hat jeder ſeine Art, ſo daß ein geſchikter Tonſetzer den Ton ausſuchen kann, der ſich in beſondern Fällen für ſeinen Ausdruk am beſten ſchiket. **) Wer nicht einſiehet, wie wichtig in gewiſſen Fällen dieſe Wahl des Tones ſey, der verſuche den fürtrefflichen Chor aus der Graunſchen Oper Iphigenia, Mora. mora Ifigenia &c. in C dur, oder F dur zu verſetzen, und gebe bey der Aufführung deſſelben Acht, wie ſehr er ſeine Kraft in dieſen Tönen verlieren wird.

Erwähnte Temperatur giebt demnach verſchiedene Tonleitern, deren jede

*) S. Stimmung.

*) S. Stimmung.

**) S. Ton.

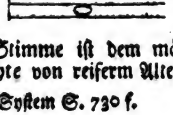
jede sich vorzüglich zu gewissen Charakteren des Ausdruks schiket. Hiebey wollen wir beyläufig anmerken, daß sowol das Dis als Gis dur nach dieser Stimmung gerade die diatonische Tonleiter des Pythagoras haben, die wir an seinem Orte beschrieben haben. *) Wer also wissen will, wie dieses alte System klinget, kann es auf einer Orgel, die nach unster Temperatur gestimmt ist, im Spielen aus Dis und Gis dur erfahren.

Uebrigens haben wir bereits anderswo angemerkt, daß in dieser Temperatur nur drey temperirte Quinten vorkommen, **) so daß die Abweichungen blos auf solche Intervalle kommen, die sie ertragen, oder gar erfodern. Es ist demnach zu wünschen, daß diese Temperatur durchgehends eingeführt werde.

Tenor.

(Musik.)

Mit diesem Namen bezeichnet man eine der vier Hauptstimmen der menschlichen Kehle, ***) die sich durch ihren besondern Umfang von einander unterscheiden. Der Tenor ist die zweyte von unten, und folget zunächst auf den Baß: sein gewöhnlicher Umfang ist von e bis $\bar{g}$, höchstens bis $\bar{a}$. †)



Diese Stimme ist dem männlichen Geschlechte von reiferm Alter eigen,

*) S. System S. 730 f.

**) S. Quinte.

***) S. Stimme.

†) Es ist nämlich hier nicht von ausserordentlichen Stimmen der Solosänger, sondern von dem gewöhnlichen Umfange die Rede, den der Tonsetzer vor Augen haben muß, wenn er für Chöre setzet.

doch in Deutschland weit seltener als der Baß; denn von zehen erwachsenen Mannspersonen werden immer neun und mehr Baßstimmen haben, gegen einen, die den Tenor singt. Eine helle und schöne Tenorstimme ist deswegen etwas selten; sie wird aber nicht blos der Seltenheit, sondern vorzüglich der Schönheit halber hochgeschäzt.

Terenz.

Der bekannte römische Comödienschreiber. Er war aus Carthago gebürtig, und in seiner Kindheit ein Sclave des römischen Rathsherrn Terentius Lucanus, der ihn gut erzogen, und noch ganz jung freygesprochen hat. Er war noch in der Kindheit, da Plautus starb, und schon in seinem 18 Jahr soll die **Andria**, sein erstes Stük, gespielt worden seyn. Man erzählt bey dieser Gelegenheit eine artige Anekdote von ihm. Als er, wie es in Rom der Gebrauch war, sein Lustspiel Andria den Aedilen überreichte, sagte ihm der Aedil Terius, der eben an der Tafel war, er sollte sein Stük ihm vorlesen. Weil er unbekannt und schlecht gekleidet war, so wurde ihm neben dem Tisch eine Bank hingesetzt. Er hatte aber kaum einige Verse gelesen, als man so viel Achtung für ihn bekam, ihn zur Tafel zu ziehen, und ihn zu bitten, das ganze Stük nach aufgehobner Tafel zu lesen.

Er gewann bald große Achtung. Lätius und Scipio, zwey der ersten Männer in Rom, waren seine Freunde, und sollen ihm bisweilen bey Verfertigung seiner Stüke geholfen haben. Seine Feinde wollten ihm dieses zur Last legen, er aber rechnete sichs zur Ehre, und lehnt deshalb in dem Prologo zu den Adelphis die Beschuldigung sehr schwach von sich ab.

Einige

Einige haben geglaubt, daß die Freunde, von denen der Dichter an angezeigtem Orte spricht, nicht **Scipio** und **Lälius** seyn können, weil sie damals noch zu jung gewesen, sondern daß die vornehmen Männer, deren Beystand der Dichter nicht leugnet, **Q. Fabius Labeo** und **Mar. Popilius**, beyde consularische Männer und Dichter seyen; oder sie meynen, **Sulpitius Gallus**, ein gelehrter Mann, der diese Schauspiele zuerst in den consularischen Spielen eingeführet, habe unserm Dichter geholfen.

Nachdem er die sechs Stüke, die wir noch haben, verfertiget hatte, reiste er noch vor seinem 35 Jahre nach Griechenland, und auf dieser Reise ist er gestorben. Einige sagen, er sey auf der See bey seiner Zurükreise verunglükt. Er soll in Griechenland 108 Comödien des Menanders übersetzt haben; sie sind, so wie die Originale, verlohren. Man wollte ehedem wissen, daß von seinen sechs Comödien der **Phormio** und die **Hecyra** aus dem Apollodorus, die übrigen aber aus dem Menander genommen sind. Er hinterließ eine Tochter, die an einen römischen Ritter verheirathet worden.

Cäsar scheinet den Terenz gegen sein Urbild, den Menander, schwach gefunden zu haben; wenn folgendes Sinngedicht, wie man sagt, würklich von diesem Dictator ist.

Tu quoque, tu in summis o dimidiate Menander
Poneris, et merito, puri sermonis amator.
Lenibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis
Comica, ut æquo virtus polleret honore
Cum Græcis, neque in hac despectus parte jaceres
Unum hoc maceror et doleo, tibi deesse Terenti.

Von wem übrigens dieses kleine Gedicht seyn mag, so scheinet das Urtheil, das darin von unserm Dichter gefällt wird, ganz richtig zu seyn. So fürtreflich seine Comödien sind, so fehlt es ihnen an dem comischen Salze, wenn man sie auch nur mit den Plautinischen vergleichet.

Seine Schreibart ist höchst gefällig, rein und überlegt; seine Charaktere besser gezeichnet, und ausgeführt, als des Plautus seine: er besitzt sich beständig, läßt sich keinen Augenblik vom poetischen Feuer oder von Laune überraschen, weder etwas unbedachtsames zu sagen, noch gegen den reinesten Geschmak anzustoßen. Aber bey ihm wird mehr geredt als gethan, welches beym Plautus gerade umgekehrt ist. Er überrascht selten, aber er hört nicht einen Augenblik auf unterhaltend zu seyn; denn alle Reden und Handlungen, alle Schritte seiner Personen, sind ihren Charakteren, ihrem Stand und Alter angemessen. Wo er ernsthaft ist, nähert er sich deswegen dem Tragischen nicht, und wo er comisch ist, ist er es immer auf eine edle Weise. Er ist ein höchstvernünftiger Dichter; sein ist die comische Anständigkeit, in den Reden und Handlungen, so wie der comische Muthwillen dem Plautus eigen ist.

Seine größte Kunst besteht in Zeichnung der Charaktere, und **Donat** merkt wol an, daß es ihm so gar gelungen, das schwereste mit Anstand zu thun; Courtisanen, die nicht anstößig sind, einzuführen, etiam contra præscripta comica meretrices interdum non malas introducere. †)

Sein

†) Nur eine Probe, daß er auch diese niedrigen Geschöpfe aus dem Schlam zu heben gewußt habe, liegt in folgender Stelle.

Ecquem egomet nunc mecum in animo vitam tuam considero.

Atque

Sein Charakter des Chremes in dem Heautontimorumeno, ingleichen der Charakter des Mitio in den Adelphis, besonders die 5 Scene des IV Aufzuges, sind große Meisterstüke.

In Sittensprüchen ist er sehr glüklich, und zeiget sich als einen grossen Kenner der Menschen; er sagt weder alltägliche noch übertriebene Dinge, sondern solche, die ein Mann von großer Vernunft, nach genauer Beobachtung dessen, was in der großen Welt vorgeht, denkt. Er ist weder ein ängstlicher, noch ein alltäglicher Sittenlehrer.

Die Sitten seiner Personen sind in der höchsten Vollkommenheit nach einer schönen Natur gezeichnet. Ein Neuerer, dessen Namen mir unbekannt ist, scheint hievon vollkommen richtig geurtheilt zu haben, †) wenn er die Liebe, so wie unser Dichter sie behandelt, der französischen Theatergalanterie vorzieht.

Man kann überhaupt sagen, Terenz sey der comische Dichter aller Menschen von seiner Lebensart. Und wenn irgend ein Römer die edle Einfalt der Schreibart, die Cicero den Atticismus nennt, erreicht hat, so treffen wir sie in diesen Comödien an.

Atque vostrum omnium, volgus qui ab leste segregant:
Et vos esse istius modi & nos non esse, haud mirabile est.
Nam vobis expedit esse bonas: nos quibuscum res est non sinunt:
Quippe forma impulsi nostra nos amatores colunt.
Ubi hæc imminuta est, illi suum animum alio conferunt.
Nisi si prospectum est interea aliquid, desertæ vivimus.
Vobis cum uno semel ubi ætatem agere decretum est viro,
Cujus mos maxume est consimilis vostrum, hi se ad vos applicant;
Hoc beneficio utrique ab utrisque vero devincimini:
Ut numquam ulla amori vostro incidere possit calamitas.

Heautontim. Act. II. sc. 3.

†) Si vous avez des Amans à peindre, lisez l'esclave africain: ecoutez Phedria dans l'Eunuque & vous serez à jamais degoute de toutes ces galanteries miserables & froides qui defigurent la plûpart de nos pieces. Gaz. litt. Oct. 1765. p. 257.

Terme n.

(Baukunst; Bildhauerkunst.)

Könnten eigentlich Bildsäulen genennt werden; weil sie halb Bilder und halb Säulen sind. Es sind Werke, deren obere Hälfte die menschliche Gestalt bis auf den halben Leib vorstellt, die untere aber in einen viereckigten sich gegen das untere Ende verschmählernden Pfeiler ausläuft.

In der Baukunst werden sie anstatt der Säulen oder Pfeiler zu Tragung der Gebälke angebracht. In Gärten aber werden sie frey anstatt der Statuen hingesetzt.

Die Termen scheinen die ältesten Statuen zu seyn. Man weiß, daß einige alte Völker blos unförmliche Steine, als Bilder der Götter verehrt haben. Nachdem die Bildhauerey aufgekommen war, wurden Steine aufgerichtet, deren oberstes Ende, so gut es die noch rohe Kunst vermochte, nach der Gestalt des menschlichen Hauptes ausgehauen ward, um sie von andern gemeinen Steinen zu unterscheiden. Vielleicht aber haben die Gränzsteine, die bey allen Völkern für etwas heiliges und unverletzliches gehalten werden, zuerst diesen Einfall veranlasset. Es mag einem eingefallen seyn, diese Steine, um sie von andern, die der Zufall auf Feldern aufgestellt, zu unterscheiden, oben etwas abzuründen, und etwa Nase, Augen und Mund darauf anzuzeigen, damit der Gränzstein zu einem Bilde des Gottes würde, der die Verletzung der Gränzen rächet. Dieser Einfall hat hernach Gelegenheit gegeben, daß überhaupt alle Gränzsteine so bezeichnet worden. Endlich aber ist, wie es mit so viel andern

Digitized by Google

andern Dingen gegangen, eine beſondere Zierrath erſt in den Gärten, hernach ſogar an Gebäuden, aus dieſen Gränzſteinen gemacht worden.

Terz.
(Muſik.)

Ein conſonirendes Intervall, das ſeinen Namen daher hat, daß in der diatoniſchen Tonleiter immer die dritte Stufe, von welchem der ſieben diatoniſchen Töne man ſie abzähle, eine Terz gegen die erſte klinget, als E gegen C; F gegen D; G gegen E u. ſ. f. Weil in unſerm diatoniſchen Syſtem die Stufen von einem Tone zum andern ungleich ſind, und drey Saiten entweder zwey Intervalle von ganzen Tönen, wie C-D, D-E, oder nur von einem ganzen Ton und einem halben, wie D-E, E-F, ausmachen, ſo iſt auch die Terz von zwey Gattungen, nämlich groß, oder klein; jene beſteht aus zwey ganzen Tönen,*) dieſe aus einem ganzen und einem halben. Da wir aber zweyerley ganze Töne haben, nämlich einen, nach dem Verhältniß $\frac{8}{9}$ und einen von $\frac{9}{10}$,**) ſo entſtehen daher zweyerley große Terzen; da bisweilen der große ganze Ton $\frac{8}{9}$ und der kleine $\frac{9}{10}$, bisweilen aber zwey große Töne $\frac{8}{9}$ auf einander folgen. Im erſten Fall iſt alſo die Terz $\frac{8}{9} \times \frac{9}{10}$ als C-E, das iſt $\frac{72}{90}$ oder $\frac{4}{5}$; im andern Fall aber iſt ſie $\frac{8}{9} \times \frac{8}{9}$ als B-d; das iſt $\frac{64}{81}$. Aus eben dieſem Grund iſt auch die kleine Terz nach unſerm Syſtem von zweyerley Art, da ſie entweder aus dem großen, oder kleinen ganzen und dem halben Tone beſteht; im erſten Fall iſt alſo die kleine Terz $\frac{8}{9} \times \frac{15}{16}$ als A-c, das iſt $\frac{120}{144}$ oder $\frac{5}{6}$; im andern aber iſt ſie $\frac{9}{10} \times \frac{15}{16}$ als D-F, das iſt $\frac{135}{160}$ oder $\frac{27}{32}$. Von einer dritten verminderten Terz, deren Verhältniß $\frac{5}{6}$ wäre, haben wir anderswo geſprochen.*)

Von dieſen Terzen hat die große Terz, deren Verhältniß $\frac{4}{5}$ iſt, den größten Wolklang; weil ſie in der Folge der harmoniſchen Töne zuerſt, und gleich nach der Quinte vorkommt;**) zunächſt auf ſie aber kommt denn die kleine Terz $\frac{5}{6}$, und auf dieſe die verminderte $\frac{6}{7}$, von welcher die von $\frac{27}{32}$ ohngefähr um $\frac{4}{5}$ eines Comma in die Höhe abweicht. Wie dieſe drey Arten der Terz in dem von uns angenommenen temperirten Syſtem ſich durch alle Tonleitern verhalten, iſt in dem Artikel über die Intervalle genau angezeiget worden. Wir merken hier nur noch an, daß kein Intervall, das kleiner iſt, als $\frac{27}{32}$, für eine kleine Terz mehr könne gehalten werden.

In dem Dreyklang iſt die Terz das wichtigſte Intervall, weil ſie die Tonart beſtimmt;***) daher ſie in der begleitenden Harmonie nie kann weggelaſſen werden.

Terzet.
(Muſik.)

So nennt man, nach dem italiäniſchen Terzetto, ein Singeſtük von drey concertirenden Stimmen. Sie kommen ſowol in Kirchenſachen, als in den Opern vor. Das Terzet hat eben die Schwierigkeiten im Satze, von denen bereits an mehr Orten iſt geſprochen worden,†) und erfodert deswegen einen in allen Künſten des Satzes wolerfahrnen Tonſetzer. Da wir keine vollkommenere Terzette kennen, als die, welche Graun in ſeinen Opern geſetzt hat, ſo können wir nicht anders, als den Tonſetzern ſie als Muſter anpreiſen.

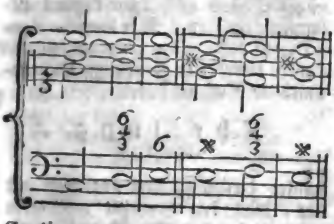
Terzquart.

*) Daher kommt ihr griechiſcher Name Ditonus.
**) S. Syſtem.
*) S. Conſonanz; Dreyklang.
**) S. Conſonanz.
***) S. Tonart.
†) S. Duet; Quartet.

Terzquartaccord.

(Muſik.)

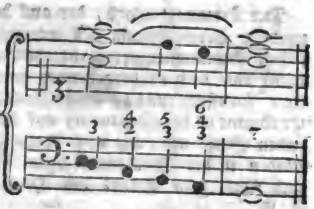
Dieſer Accord beſteht aus Terz, Quart und Sexte, und iſt die zweyte Verwechslung des weſentlichen Septimenaccordes, wenn nämlich die Quinte deſſelben zum Baßton genommen wird. Die Terz iſt in dieſem Accord die Diſſonanz, *) die bey der folgenden Harmonie einen Grad unter ſich geht. Z. B.



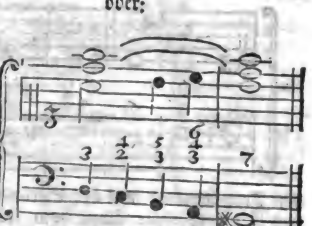
Er kömmt ſelten anders, als in dieſen beyden Fällen vor, nämlich auf der Secunde der Tonica in der Durtonart, und auf der Secunde der Dominante in der Molltonart; im erſten Fall führt er zu dem Dreyklang der Tonica, oder deſſen Verwechslung, und im zweyten der Dominante. In beyden Fällen wird er oft blos durch 6 angezeiget, und die Quarte wird, wenn ſie nicht vorher gelegen hat, weggelaſſen, und an ihrer ſtatt am beſten die Octave vom Baßton genommen.

Wenn dieſer Accord die übermäßige Sexte bey ſich führet, wird er der übermäßige Sextenaccord genennet, deſſen Behandlung an einem andern Ort gezeiget worden. **)

Der Terzquartaccord kömmt auch noch auf folgende Art vor:

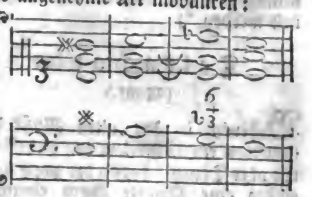


oder:

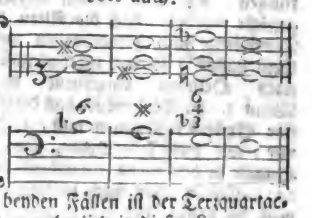


und iſt in ſolchen Fällen, wenn die Bewegung etwas geſchwind iſt, blos durchgehend.

Man kann auf folgende Weiſe vermittelſt des Terzquartaccordes auf eine angenehme Art moduliren:



oder auch:



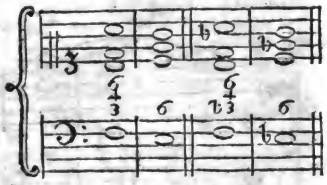
In beyden Fällen iſt der Terzquartaccord vornehmlich in dieſer Lage, von einem entzükenden Wollklang, weil man die verminderte Terz (6: 7) in ihm zu hören glaubt.

*) S. Septimenaccord.

**) S. Sextenaccord.

Digitized by Google

Der Terzquartaccord, der aus der zweyten Verwechslung des uneigentlichen Septimenaccordes entsteht, ist leicht von dem vorhergehenden durch seine Fortschreitung zu unterscheiden. Er kömmt in der Durtonart auf derselben Stufe vor, die dem vorhergehenden in der Molltonart eigen ist, und führt zum Accord der Tonica. Z. B.



Die Terz steht hier statt der Secunde, und ist die zufällige Note vom Fundamentalbaß, die ihre Resolution bis auf der folgenden Harmonie verzögert; die Dissonanz der Septime liegt im Baß: daher ist dieser Accord ein durch die Terz vorgehaltner Secundenaccord, und muß auch so behandelt werden *)

Tetrachord.

(Musik.)

Bedeutet in der alten Musik der Griechen ein Tonsystem von vier Saiten oder Tönen, davon die zwey äussersten eine Quarte gegen einander klingen. Es ist im Artikel System gezeiget worden, daß die Alten ihre Tonsysteme nach Tetrachorden eingetheilt haben, so wie itzt das unsrige nach Octaven eingetheilt wird. Wenn z. B. Ptolemeus das diatonische System bestimmen will, sagt er nur, wie das Tetrachord, oder die Quarte in demselben eingetheilt werde. Dieses war auch hinlänglich, weil die Octave der Alten aus zwey gleichen und ähnlichen Tetrachorden bestund, denen die Unteroctave des höchsten Tones in der Tiefe noch beygefügt wurde, wie im Artikel System zu sehen ist. Deswegen brauchten sie auch in ihren Singeschulen zur Solmisation nur vier Sylben, τω, τε, τη, τω, da hernach, als das System in Hexachorde, oder Sexten eingetheilt wurde, die sechs aretinischen Sylben nöthig waren.

Wir halten es für überflüßig, hier zu beschreiben, wie die Alten ihre Tetrachorde angeordnet haben, um das ganze System aller Töne daraus zusammen zu setzen. Wer hierüber neugierig ist, kann die nöthigen Nachrichten darüber in Rousseaus Dictionnaire de Musique finden.

Theilung.

(Musik.)

Unter diesem Worte begreifen wir das, was die Tonsetzer insgemein durch das lateinische Wort Diminutio anzeigen. Es wird nämlich bey dem Unterricht im Contrapunkt, nachdem gezeiget worden, wie zu einem Choralgesange von einer Stimme noch andre Stimmen von gleichen Noten sollen gesetzt werden, hernach auch gelehret, wie solche Stimmen dazu zu setzen seyen, da auf eine Note des vorgeschriebenen Chorals, in den andern Stimmen mehrere Noten von geringerer Geltung kommen. Diese Noten sind dann Diminutiones genennt worden, weil ihre Geltung mußte vermindert werden; da man gegen eine halbe Taktnote zwey Viertel, oder vier Achtel setzte. Eben so kommen auch in dem doppelten Contrapunkt Nachahmungen und Canons von Noten kleinerer Geltung vor, die man deswegen Imitationes per Diminutionem genennt hat.

Wir betrachten die Sache hier überhaupt als die Theilung eines Tones in mehrere, und in so fern auf eine Sylbe des Textes, oder auf ein Glied des Taktes, anstatt einer Note,

*) S. Secundenaccord.

Note, mehrere gesetzt werden. Der zierliche, melismatische Gesang unterscheidet sich von dem schlechten, oder ganz einfachen Choralgesange, hauptsächlich dadurch, daß in jenem ofte statt eines einzigen Tones, der nach Maaßgebung des Taktes eine halbe, Viertel- oder Achtelnote seyn sollte, mehrere, die aber zusammengenommen, nur die Geltung des einen haben, gesungen werden.

Wenn man es auch zur Regel machen wollte, daß in dem Satze auf jede Sylbe, oder in Instrumentalsachen auf jeden Takttheil, nur ein Ton gesetzt werden soll; so würden doch gefühlvolle Sänger und Spieler sich gewiß nicht daran binden, sondern gar oft den Ton einer Sylbe des kräftigern Ausdruks halber in mehrere theilen. Ohne Zweifel hat also die Theilung in dem affektvollen Gesang ihren Grund. In der That würde man dem Gesang und auch den Instrumentalmelodien die feinesten Schönheiten benehmen, wenn man keine getheilten Töne zugeben, und in dem $\frac{3}{4}$ Takt blos Viertel, in dem $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt lauter Achtel haben wollte. Man würde dieser Einförmigkeit bald müde werden.

Es sind aber bey dieser Theilung der Töne einige sehr wesentliche Regeln genau zu beobachten, wenn der Satz nicht soll verworren werden. Man kann nicht in jeder Taktart jede Theilung anbringen, sondern nur solche, bey denen der Gang des Taktes nicht verdunkelt werde. So leidet z. B. der gemeine Allabrevetakt nicht wol eine Theilung in Achtelnoten. Was aber hievon zu erinnern wäre, ist bereits im Artikel Takt bey jeder Taktart angezeiget worden. Damit der Gang des Taktes bey vielstimmigen Stüken durch die Theilungen nicht verdunkelt werde, müssen sie nie in allen Stimmen zugleich angebracht werden; es muß allemal eine Stimme durch die der Taktart eigene Taktglieder fortschreiten.

Auch ist bey der Theilung in nachgeahmten Sätzen genau darauf zu sehen, daß dadurch der Nachdruk, den eine Sylbe, oder ein Takttheil haben muß, nicht verändert werde, und daß nicht das, was in dem Hauptsatz im Niederschlag gewesen, bey der Nachahmung im Aufschlag komme, oder umgekehrt.

Dieser Theilung einer Note in mehrere ist die Verlängerung einer Note (Augmentatio) entgegen gesetzt, da statt zwey, drey, oder vier Töne, die auf einem Takt stehen sollten, nur ein einziger angebracht wird, um ihm desto größeres Gewicht zu geben.

Theilnehmung.

(Schöne Künste.)

Die gute Würkung der wichtigsten Werke des Geschmaks gründet sich auf die Eigenschaft des menschlichen Gemüthes, der zufolge wir gar ofte von dem Guten und Bösen, das andern Menschen begegnet, wie von unserm eigenen gerührt werden, und deswegen einen wahren und herzlichen Antheil daran nehmen. Erzählungen solcher Begebenheiten, oder Vorstellungen solcher Handlungen, bey denen die interessirten Personen in starke Leidenschaften gerathen, setzen auch die unsrigen in merkliche Würksamkeit, auch so gar in dem Falle, da wir wissen, daß alles blos erdichtet ist. Das schon so lange vergangene, oder vielleicht gar erdichtete große Leiden des Priamus, oder Philoktets, preßt uns Thränen aus, wenn wir die Schilderung derselben in der Ilias, oder beym Sophokles lesen; und so fühlen wir Zorn und Unwillen, wenn uns Tacitus die verfluchte Tyranney einiger der ersten Cäsare in seiner Erzählung schildert, obgleich ihre Würkung schon so viele Jahrhunderte lang aufgehört hat. Wir

erwarten dabey den gewaltsamen und wolverdienten Tod eines solchen Tyrannen bald mit eben der Ungeduld, als wenn wir selbst noch unter dem Druk seiner so schändlich gemißbrauchten Gewalt lebten.

Es ist hier der Ort nicht, den Grund dieser Theilnehmung zu erforschen; wir können die Sache selbst, als gewiß voraussetzen, um zu sehen, wie die schönen Künste sich derselben mit Vortheil zu bedienen haben. Indessen haben wir bereits an ein paar Orten dieses Werks die eigentliche Quelle, woraus sie entstehet, deutlich angezeiget *)

Dieser glükliche Hang an fremden Interesse Theil zu nehmen, und, selbst erdichtetes Gutes und Böses sich gleichsam zuzueignen, können die schönen Künste sich mit großem Vortheile zu Nutze machen. Indem Horaz von den Dichtern sagt:

Aut prodesse volunt aut delectare poetæ
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitæ.

zeiget er das doppelte Hauptinteresse aller Künstler an. Wollen sie uns angenehm unterhalten, so können sie ihren Zwek nicht besser erreichen, als wenn sie uns Scenen schildern, die vermöge der Theilnehmung unsre Neigungen und Leidenschaften in lebhaftes Spiel setzen; und wenn sie nützlich und lehrreich, seyn wollen, so können sie es eben dadurch auf eine vorzügliche Weise seyn. Dieses ist aber bereits an andern Orten hinlänglich gezeiget worden. **)

Die Theilnehmung beruhet hauptsächlich auf der Aufmerksamkeit, die wir auf die vorgeschilderte Gegenstände richten. Je größer sie ist, je mehr vergessen wir unsern wirklichen Zustand, und je stärker fühlen wir den eingebildeten, in dem wir uns bey Gelegenheit dessen, was uns vorgestellt wird, setzen. Deswegen muß der Künstler sehr besorgt seyn, daß die Aufmerksamkeit auf den vorgestellten Gegenstand durch nichts geschwächt, oder gar unterbrochen werde. Alles was die Täuschung befördert, oder hindert, ist auch der Theilnehmung beförderlich, oder hinderlich: darum haben wir nicht nöthig, das, was bereits hierüber gesagt worden, *) zu wiederholen.

Thür.

(Baukunst.)

Unter diesem allgemeinen Namen begreifen wir alle Arten der Oeffnungen an den Wänden der Gebäude, die zum Heraus- oder Hereingehen, oder Fahren gemacht sind; folglich außer dem, was man im eigentlichen Verstand Thüren nennt, die Portale und Thorwege.

Der Baumeister hat in Ansehung der Thüren verschiedenes zu überlegen, das er nicht versäumen darf; besonders den Ort, wo er sie anbringt, ihre Gestalt und Größe. Die Natur der Sache bringt es mit, daß sie müssen in die Augen fallen. Hausthüren müssen mitten an den Außenseiten seyn, weil sie einzele Stüke sind, **) und weil auch der Bequemlichkeit halber dieses der beste Platz ist. Die Thüren der Zimmer müssen so angebracht werden, daß dadurch nichts unregelmäßiges entsteht. Sind sie an einer den Fenstern gegen über stehenden Wand, so müssen sie entweder auf einen Pfeiler oder auf ein Fenster treffen. Ueberhaupt wird ein nachdenkender Baumeister sie allemal so anzubringen suchen, daß weder von aus-

sen

*) S. Leidenschaft. S. 153. 154. und Täuschung.

**) S. Empfindung; Leidenschaft.

*) S. Täuschung.

**) S. Symmetrie.

sen, noch von innen die Regelmäßigkeit noch die Eurythmie gestöhrt wird.

Die Größe richtet sich nach der Bestimmung und der Art des Gebäudes. Das beste Verhältniß der Weite zur Höhe ist, wie 1 zu 2.

Hausthüren, oder Kirchthüren, die Theile der Außenseiten ausmachen, müssen natürlicher Weise, um das Auge gerade dahin zu loken, eine etwas reichere Bauart haben, als die übrigen Theile.

So wie wir überhaupt die Oeffnungen mit Bogen, wo sie nicht nothwendig sind, verwerfen, so würden wir blos gerade geschlossene Thüren zulassen. Eine ganz schlechte Würkung thun die mit einem vollen Bogen geschlossenen Thüren, wo die daneben stehenden Fenster ohne Bogen sind.

In Berlin ist der schlechte Geschmak aufgekommen, die Gewände und den Bogen der Hausthüren perspektivisch zu machen, welches ganz ungereimt ist. Denn andrer Gründe zu geschweigen, so macht diese seltsame Veranstaltung entweder, daß die Oeffnung der Thüre zu klein, und so gar kleiner als die Oeffnung der Fenster wird, oder, wenn die Oeffnung ihre rechte Größe hat, so wird der äußere Umriß der Bekleidung zu groß.

Die Thüren können auf vielerley Weise verziert werden. Es würde viel zu weitläuftig seyn, uns hierüber in besondere Betrachtungen einzulassen. Goldmann giebt fünfzehen verschiedene Arten davon an, die mit guter Ueberlegung ausgedacht sind. Die Hauptsache kommt allemal darauf an, daß solche Verzierungen dem im Ganzen herrschenden Geschmak angemessen seyen.

Ton.

(Musik.)

Dieses Wort wird selbst in der Musik, wo es seine eigentliche Bedeutung vorzüglich behält, dennoch von ganz verschiedenen Dingen genommen. 1. Bedeutet es den Klang der Instrumente überhaupt, als den besondern Klang einer Flöte, einer Violine u. s. f. Denn man saat von einem solchen Instrument, es habe einen schönen hellen, vollen, oder einen schlechten, dumpfigten, unangenehmen Ton. Es wäre der Mühe wol werth, daß man versuchte, die verschiedenen Arten des Tones, nach dem eigenthümlichen Charakter jeder Art, zu bestimmen. Der Ton der menschlichen Stimme wird durchgehends mit Recht für den vollkommensten gehalten, weil er jeden Charakter annehmen kann. Blasinstrumente haben offenbar einen ganz andern Charakter des Tones, als Sayteninstrumente, und von diesen ist der Ton derer, die gestrichen werden, wieder von dem, der durch das Anschlagen oder Zupfen der Sayten hervorgebracht wird, ganz verschieden. Es giebt Instrumente, die einen klagenden Ton haben, andre haben einen fröhlichen. Wo es darum zu thun ist, den Menschen durch Töne in würkliche Leidenschaft zu setzen kommt sehr viel auf die gute Wahl des Instruments an, das den schiklichen Ton dazu hat.

2. Durch Ton verstehet man auch überhaupt einen Klang von bestimmter, oder abgemessener Höhe. So saat man: der Ton C oder c; ein Baßton, ein Tenorton u. s. f. In eben diesem Sinne sagt man von einem Instrument überhaupt, es sey im Chor- oder Cammerton gestimmt.

3. Besonders bedeutet das Wort ein Intervall von einer einzigen diatonischen Stufe, und da unterschei-

det man ganze und halbe Töne. Ganze Töne werden die größern Stufen C-D, D-E; halbe Töne die kleinern E-F, F-Fis, u. s. f. genannt. Die ganzen Töne sind wieder zweyerley: der große ganze Ton C-D, hat das Verhältniß von $\frac{8}{9}$, der kleine ganze Ton, wie D-E, hat das Verhältniß von $\frac{9}{10}$. Auch die kleinern diatonischen Stufen, die man halbe Töne nennt, sind von ungleicher Größe; bald in dem Verhältniß von $\frac{15}{16}$, bald von $\frac{243}{256}$. *)

4. Ton bedeutet auch die ganze Tonleiter, oder diatonische Folge der acht zur Octave eines jeden Tones gehörigen Sayten. Wenn man sagt, ein Stük sey aus einem gewissen Ton gesetzt, oder man spiele aus einem gewissen Tone, so heißt es so viel, man nehme zur Fortschreitung des Gesanges nur die Töne, die in der Octave desselben Tones nach seiner harten oder weichen Tonart liegen. Und weil in größern Stüken der Gesang durch mehrere Tonleitern vermittelst der Modulation durchgeführt wird, so wird der Ton, in dessen Tonleiter das Stük anfängt und endiget, und die auch durch die ganze Modulation hindurch vorzüglich herrscht der Hauptton des Stüks genennt. **)

Ehe die halben Töne ♯C, ♯D, ♯F, ♯G. in das System eingeführt worden, hatte das ganze System nur sechs Töne, deren jeder seine eigene diatonische Tonleiter hatte, nämlich C, D, E, F, G, und A. ***) Aber aus jedem dieser Töne war man gewohnt, auf zweyerley Weise den Gesang zu bilden, indem man die Melodie auf die obere, oder untere Hälfte der Tonleiter einschränkte. †) Daher entstunden also zwölf verschiedene Töne, von denen man für jeden Gesang den schiklichsten auszusuchen hatte. Dieses nennt man insgemein die zwölf alten Tonarten; und wir sprechen in einem besondern Artikel davon.

Nach der heutigen Beschaffenheit der Musik hat jede der zwölf Sayten des Systems seine diatonische Tonleiter, so wol nach der harten, als nach der weichen Tonart. Folglich kann man gegenwärtig von vier und zwanzig Tönen, deren jeder seine eigene Tonleiter hat, denjenigen wählen, den man für den zu setzenden Gesang für den schiklichsten hält. Es ist nöthig, daß wir über diesen Punkt nähere Erläuterung geben; weil wir verschiedentlich bemerkt haben, daß in den Meynungen der Tonsetzer selbst noch zu viel Ungewißheit über diese Materie herrscht.

Nach der sogenannten gleichschwebenden Temperatur *) hätte man in der That nur zwey verschiedene Töne, einen nach der großen, oder harten, und einen nach der kleinen oder weichen Tonart. Wir haben aber in dem angeführten Artikel gezeiget, daß diese Temperatur, wenn sie auch auf Orgeln, oder Clavieren würklich angebracht wäre, in der Musik überhaupt nicht statt haben könne; weil weder die Sänger, noch die Violinisten sich nach derselben richten können, sondern in ihren reinen Fortschreitungen allemal andre Accorde hervorbringen, als die, die nach der gleichschwebenden Temperatur erfolgen sollten. Es wäre also schlechterdings nothwendig, eine Temperatur zu finden, in welcher jeder Ton die Intervalle bekam, die durch reine Fortschreitungen verschiedener Stimmen entstehen, und wir haben gezeiget, daß die Kirnbergerische Temperatur so beschaffen sey.

Wenn wir also diese zum Grunde legen, so finden wir in der That, daß

*) S. System.
**) S. Hauptton.
***) S. S. 731 f.
†) S. Authentisch; Plagalisch.
*) S. Temperatur.

daß jede Sayte des Systems darin ihre harte und weiche diatonische Tonleiter hat, die sich bald mehr, bald weniger von andern unterscheidet. Einige dieser Tonleitern haben ihre große Terz in dem Verhältniß von $\frac{5}{4}$, andre von $\frac{64}{81}$ noch andre von $\frac{405}{512}$; in der kleinen Tonart haben einige ihre Terz von $\frac{6}{5}$, andre von $\frac{27}{32}$, und noch andre von $\frac{1024}{1215}$; und dieser Unterschied findet sich auch in den Sexten, Septimen und Secunden.

Da nun jede Sayte ihre eigene diatonische Tonleiter bekommt, die sich bald mehr, bald weniger von allen andern unterscheidet, so muß nothwendig auch jeder Ton seinen eigenen Charakter bekommen, der gegen die andern mehr oder weniger absticht. Verschiedene dieser Töne sind sich zwar bis auf einige Kleinigkeiten ähnlich; andre aber unterscheiden sich merklicher von allen andern. Wir werden an einem andern Ort Gelegenheit haben, in einer Tabelle alle vier und zwanzig Tonleitern nach den wahren Verhältnissen ihrer Intervallen anzugeben, und ihre Differenzen deutlich vorzustellen. *)

Man muß aber bey dieser Vergleichung der Töne nicht blos die Tonleiter der Haupttöne, sondern auch ihrer Dominanten, und überhaupt aller ihrer Ausweichungen gegen einander halten, um zu sehen, wie verschieden auch der Charakter der Töne sey, in welche man zunächst ausweicht. Daraus kann man denn die Art eines jeden der vier und zwanzig Töne richtig kennen lernen. Diese Kenntniß aber dienet alsdenn den Tonsetzer, daß er in jedem besondern Fall den Ton aussucht, der sich zu seinem Ausdruk am besten schikt.

Damit man die Verschiedenheit der vier und zwanzig Töne nach den Verhältnissen der vorerwähnten Temperatur, wenn in jedem derselben seine natürlichen Ausweichungen *) und die Dominantenaccorde mit begriffen werden, mit einem Blik übersehen könne, geben wir davon nach ihrer abnehmenden Reinigkeit folgende Vorstellung:

Durtöne.

C. G. D. F. am reinsten.
A. E. H. Fis. härter.
B. Cis. Dis. Gis. am härtsten.

Molltöne.

A. E. H. D. am reinsten.
Fis. Cis. Gis. Dis. weicher.
G. C. F. B. am weichsten.

C ist der reineste Durton weil ausser dreyen Dominantenaccorden alle Ausweichungen desselben rein sind; in G dur kömmt schon ein härterer Dominantenaccord mehr vor; D dur wird durch die Ausweichung in A dur und Fis moll noch härter; F kömmt schon dem A dur nahe, der wieder weniger hart, als E dur ist, u. s. f. bis Gis dur, der der allerhärteste Durton ist.

Mit den Molltönen hat es dieselbe Bewandniß. A ist der reineste und B der weichste Mollton.

Es ist gewiß, daß die reinsten Töne zum päthetischen Ausdruk wenig geschikt, hingegen, mit Rükſicht auf den besondern Ausdruk der Moll- oder Durtonart, **) zur Belustigung, zum lermenden und kriegerischen; zum gefälligen, zärtlichen, scherzhaften; oft zum blos ernsthaften Ausdruk am besten zu gebrauchen sind. Die weniger reinen Töne sind nach dem Grad ihrer wenigern Reinigkeit allezeit würksamer zu vermischten Empfindungen, deren Ausdruk in den härtesten Dur- und den weichsten Molltönen von der gewaltsamsten Würkung ist.

*) S. Tonleiter.

*) S. Ausweichung S. 160.

**) S. Tonart.

Hieraus erhellet hinlänglich, daß der Tonsetzer nicht blos in der Wahl der Tonart, ob er die harte oder weiche zu nehmen habe, sondern auch des Tones selbst, sehr sorgfältig seyn müsse. Die Stüke derer, die eine solche sorgfältige Wahl getroffen haben, lassen sich deswegen nie ohne Schaden in andere Töne versetzen, deren Reinigkeit merklich von der verschieden ist, nach der sie ursprünglich gesetzt worden. Dieses kann jeder erfahren, der die anderswo *) vorgeschlagene Probe mit dem Chor Mora, aus der Oper Jphigenia, oder mit dem Xenophon des Herrn Bach aus dem musikalischen Allerley **) machen will.

Ton

(Redende Künste.)

Ist eigentlich der Klang der Stimme, in so fern sie für sich, ohne Betrachtung des Bedeutenden der Wörter, etwas sittliches oder leidenschaftliches hat. Man erkennt nämlich, wenn man auch in einer unbekannten Sprache reden hört, den klägli chen, oder muntern, weinerlichen oder freudigen Jnhalt der Rede aus dem Ton, womit sie vorgetragen wird. Man kann aber nach dem Beyspiel der griechischen Kunstrichter den ganzen Charakter der Rede, in so fern dieselbe durch ganz undeutliche Vorstellung die Empfindung des Sittlichen oder Leidenschaftlichen erwekt, den Ton der Rede nennen.

Um dieses genau zu verstehen, müssen wir bedenken, daß jede Gemüthsfassung und jede Leidenschaft, nicht nur eine ihr eigene Stimme, ihren eigenen Vortrag, sondern auch ihre eigene Sprache und eigene Wendung habe. Die Einfalt, die Unschuld, der Schmerz, die Liebe, der Zorn, haben jeder eine Stimme, einen Vortrag, eine Wendung, die ihr eigen ist. Alles, was dazu gehört, können wir den Ton der Rede nennen. Wenn man von einem Menschen sagt, er habe in einem hohen Ton gesprochen, so versteht man dieses nicht nur von einer lauten festen Stimme, sondern auch von dem Dreisten oder Kühnen, das in Gedanken und in der Wahl der Worte liegt: und ein pöbelhafter Ton ist nicht blos eine schlechte pöbelhafte Aussprache, sondern alles in der Rede, was uns anschauend die Vorstellung des Niedrigen und Pöbelhaften erwekt. Daher bemerken wir die Art des Tons auch in Reden, die wir blos lesen, ohne sie zu hören.

Zum Ton gehört demnach alles, was wir recht sinnlich von dem Charakter der Rede empfinden; und hieraus läßt sich die Wichtigkeit des Tones erkennen, der vielleicht mehr würkt, als die klareren Vorstellungen selbst. Ofte macht ein einziges Wort, ein Ja oder Nein, durch den Ton, den man ihm giebt, einen sehr starken Eindruk. Ueberhaupt liegt in dem Ton etwas ganz verführerisches, dem man um so weniger widersteht, je dunkeler die Gründe der Würkung sind. Es ist ein Ton der Ueberzeugung, der keinem Zweifel statt läßt, und ein Ton der Falschheit und Verstellung, der den kräftigsten Beweisgründen alle Würkungen benimmt. Die deutlichsten Beweise von der Beleidigung, die uns eine geliebte Person angethan, könnten durch zwey Worte, in dem wahren Ton der Unschuld vorgebracht, gänzlich zernichtet werden.

Darum ist der Ton ein höchstwichtiges Stük der vollkommenen Rede, wenn er mit dem Jnhalt und der Absicht der Vorstellungen übereinkommt. Der Redner, der diesen nicht trifft, verliehrt seine Arbeit. Es ist aber höchst schwer, die Betrachtungen, die hieher gehören, auseinander zu setzen.

Wir

*) S. Temperatur.

**) S. 19.

Wir werden uns bemühen, diejenigen, die hierüber genauer nachdenken wollen, auf die Spuhr zu führen.

Zum Ton gehört zuerst, als ein ganz wesentliches Stük, die Stimme, oder, was man im eigentlichen Sinn den Ton der Rede nennt. Quintilian, der weitläuftig von der Stimme handelt, theilet das, was er darüber zu sagen hat, in zwey Punkte. Der erste betrifft die Beschaffenheit der Stimme, der zweyte ihren Gebrauch. *) In Ansehung des ersten Punkts unterscheidet er zweyerley Eigenschaften; die Stärke und die ästhetische Beschaffenheit der Stimme. **) Was über die Stärke zu sagen ist, hat wenig Schwierigkeit: aber desto schwerer ist es, den Ausdruk zu Beschreibung der ästhetischen Beschaffenheit der Stimme zu finden. Wir wollen die Benennungen dieses fürtrefflichen Lehrers der Kunst in seiner Sprache hersetzen. Est (vox) et candida, et fusca, et plena, et exilis, et lenis, et aspera, et contracta, et fusa, et dura, et flexilis, et clara, et obtusa. Und Cicero spricht hievon in folgenden Ausdrüken: Vocis genera permulta, canorum, fuscum; leve, asperum; grave, acutum; flexibile, durum. ***) Außer diesen Benennungen findet man noch eine Menge andrer, deren sich beyde Lehrer der Redner bedienen, um die mancherley guten und schlechten Eigenschaften des Tones der Stimmen anzuzeigen. Weil aber in unsrer Sprache wenig über diese Materie gedacht und geschrieben worden, so fehlen uns die Wörter, die nöthig wären, um das, was die Römer hierüber bemerkt haben, in unsrer Sprache auszudrüken.

Denen, die öffentlich zu reden haben, empfehlen wir ein fleißiges Studium dieses höchstwichtigen Punktes. Eine genaue Beobachtung wird sie überzeugen, daß in dem bloßen Ton der Stimme sehr große Kraft liege, durch die oft mehr ausgerichtet wird, als durch das, was man sagt. Es ist nicht schwer zu entdeken, daß diese, manchem so unbedeutend scheinende Sache tiefen Eindruk auf die Gemüther mache. Der Ton der Stimme ist allein schon vermögend, jede Leidenschaft in uns rege zu machen. Ein einziges Wort, das fast gar keine Bedeutung hat, als die, die es durch den Ton bekommt, kann Schreken, Furcht, Mitleiden, Zärtlichkeit und andre Leidenschaften sehr schnell rege machen. Redner und Schauspieler können nicht sorgfältig genug seyn, dergleichen Würkungen zu beobachten, um hernach durch fleissiges Ueben diese vielfältige Kraft in ihre Gewalt zu bekommen. Ich getraue mir zu behaupten, daß ein mittelmäßiger Redner, der seiner Stimme jeden Ton geben kann, allemal mehr ausrichten wird, als der beste, dessen Stimme troken und zum leidenschaftlichen Ton unlenkbar ist.

Nächst der Stimme an sich, ist ihr Gebrauch zu betrachten. Das Stärkere, oder Schwächere, Schnellere und Langsamere, und dergleichen. Durch diese blos mechanisch scheinenden Eigenschaften der Rede kann die Kraft des Inhalts zernichtet, oder aufs Höchste gebracht werden. Man stelle sich bey der berühmten Antwort der Medea in dem Trauerspiel des Corneille vor, daß Medea das Mol mit einer halb erloschenen weinerlichen Stimme sage; so wird man begreifen, daß alle Kraft derselben wegfalle, oder daß der alte Horaz die bekannte Antwort: qu'il mourût, mit einer stotternden, oder weichlichen

*) Prima observatio est, *qualem* (vocem) *habeas*; secunda *quo modo utaris*. Inst. L. XI. c. 3. 14.

**) Natura vocis spectatur *quantitate* et *qualitate*, Ib.

***) Cic. de Nat. Deor. L. II.

Stimme vorbringe, so wird das Erhabene selbst lächerlich. Es ist bekannt, daß die ernsthaftesten Reden durch eine comische Stimme lächerlich, und Tröstenden durch den spottenden Ton zu Vorwürfen werden können.

In einem langsamen Affekt, wie die Traurigkeit, die Zärtlichkeit, die Furcht ist, geschwinde sprechen, oder in einem schnellen Affekt, wie der Zorn ist, langsam, würde der Rede alle Kraft benehmen. Hieraus folget nun auch, daß Redner und Dichter die Wörter, Redensarten und Wortfügungen in Absicht auf den Ton so wählen müssen, daß sie natürlicher Weise geschwind, oder langsam fliessen, so wie der Ton es erfodert, und hieher gehört auch alles, was an einem andern Orte von dem lebendigen Ausdruk erinnert worden. In diesem Stük müssen Redner und Dichter den Tonsetzer und den Sänger zu ihrem Lehrer annehmen.

Auch in Rükſicht auf die Bedeutung, auf die Wortfügung, und die Wahl des Ausdruks, schreibet man der Rede einen Ton zu: und dieſes ist der dritte Hauptpunkt, den wir hier zu betrachten haben. Wer von geringen Sachen spricht, der verfehlt den Ton, wenn er vornehme, hohe Worte, feine Bilder, lebhafte Figuren, dazu braucht. Gemeine Sachen in einem hohen Ton vorbringen, ist, wie der Cyniker Diogenes sehr witzig bemerkt, ein bleyernes Schwerdt aus einer elfenbeinernen Scheide ziehen, und Horaz nennt dieſes ex fulgure dare fumum.

Man bemerke hier vor allen Dingen, daß bald jede Gemüthslage ihren eigenen Ausdruk hat. Da man in verſchiedener Faſſung auch verſchieden denkt, indem dem Fröhlichen alles lacht, und dem Traurigen alles finſter vorkommt; so darf man es ſich gar nicht befremden laſſen, daß auch der Ausdruk in Bedeutung der Wörter, in Figuren, Tropen und Bildern, ſich nach dem innern Gefühl des Redenden richte. Es gehört unter die Geheimniſſe der menſchlichen Natur, daß einerley Sache gar ſehr verſchieden auf uns würket, je nachdem wir uns in einer Lage befinden. Dieſe Lage, die man auch die Stimmung des Gemüthes nennen könnte, bringt alſo den verſchiedenen Ton in dem Ausdruk der Rede hervor. Iſt dieſer Ton in Werken des Geſchmaks wol getroffen; ſo daß wir gleich die Gemüthslage des Redners, oder Dichters daraus erkennen, ſo ſetzen wir ſchnell uns in dieſelbe Lage: und darauf kommt faſt die ganze Würkung des Werks an.

Man wird dieſes ſehr leichte begreifen, wenn man bedenkt, daß die Muſik, deren Kraft ſo groß iſt, wenn ſie gleich nicht durch Poeſie unterſtützt wird, durch nichts anderes auf uns würket, als durch das, was wir hier Ton nennen. Da die Melodie ohne Worte uns frölich oder traurig machen kann, warum ſollte nicht ein Lied, oder eine Ode, ſelbſt da, wo die Worte wenig ſagen, durch den bloßen Ton ſtark rühren können?

Darum iſt der Ton eine der wichtigſten Eigenſchaften eines Werks der redenden Künſte. Wir haben in dem Artikel über die Ode Beyſpiele von ſolchen Oden angeführt, die es gewiß nicht durch ihren Inhalt, ſondern blos durch den Ton ſind; der alſo würklich oft wichtiger iſt, als der Inhalt ſelbſt. Wer den Ton einer rührenden Leidenſchaft zu treffen weiß, darf eben nicht ſehr beſorgt ſeyn, ob das, was er zu ſagen hat, auch würklich rühren werde; denn der bloße Ton wird dieſe Würkung ſchon thun.

Es iſt demnach eines der nothwendigſten Talente des Dichters, oder Redners, daß er den Ton, der in jedem beſondern Falle nöthig iſt, zu treffen

treffen wisse. Dieses würde nicht schwer seyn, wenn der, der redet, oder dichtet, allemal von seinem Inhalt ganz durchdrungen wäre. Wessen Gemüth würklich von Freud, oder Traurigkeit erfüllt ist, der wird auch den freudigen oder traurigen Ton treffen, wenn er seine Empfindung durch Reden äußert. Aber wenn man sich auch in die Empfindung gesetzt hat, so geschiehet es nur sehr selten, daß man bey Verfertigung eines Werks von Geschmak sich derselben ganz überlassen könne: das Nachdenken, das gar ofte nöthig ist, dem Vers, oder der Peripde, die nicht, wie von selbst fließt, die gehöriae Form zu geben, und was sonst in Absicht auf jeden Gedanken zu überlegen ist, dämpfet die Wärme der Empfindung, und macht, daß man den Ton verfehlt.

Da es nicht möglich ist Regeln zu geben, durch deren Befolgung jeder Ton zu erreichen wäre, so kann hier nur durch Beyspiele gelehrt werden. Eine Sammlung auserlesener Stüke, darin der gehörige Ton vollkommen getroffen ist, würde dieses Studium ungemein erleichtern.

Wir können, ohne uns in große Weitläuftigkeiten einzulassen, diese Materie hier nicht näher ausführen, wünschen aber, daß jemand sich die Mühe geben möchte, sie in einem eigenen Werk abzuhandlen, da sie in der That höchst wichtig ist. Man wird finden, daß der Ton hauptsächlich durch die Wortfügung, durch den Gebrauch der Verbindungs- und Ausrufungswörter, durch die Wahl der Figuren, Bilder und des Ausdruks, und durch den Numerus bestimmt wird. Jeder dieser Punkte wird von verschiedenen Gemüthslagen, auch ganz verschieden behandelt. Eine unruhige Gemüthslage beobachtet z. B. eine ganz andre Wortfügung, als eine ruhige; braucht ungleich weniger Verbindungswörter, als diese; und so in den andern Punkten. Die Feyerlichkeit des epischen Tones wird ofte blos durch den Gebrauch gewisser Verbindungswörter erreicht, deren Bedeutung sich kaum anders, als durch ein etwas dunkeles Gefühl bestimmen läßt. Mancher Homerische Hexameter erhält durch dergleichen Wörter, als αὐταρ, ἀτας, und mancher Klopstokische durch die Wörter, Also, Und, Aber, Izo, eine Feyerlichkeit des Tones, die ohne diese Wörter nicht zu erreichen wäre.

Ton.

(Mahlerey.)

Ist der Charakter, das ist, das Sittliche oder Leidenschaftliche des farbichten Lichts, das in einem Gemählde herrscht. Daß in dem Colorit eines Gemähldes solche Charaktere statt haben, fällt auch dem unachtsamesten Menschen in die Augen. Der fürchterliche Himmel, der ein nahes Gewitter verkündiget, und der liebliche Frühlingsmorgen, beweisen dieses allzudeutlich. Jener würkt Ernst, und dieser Fröhlichkeit. Die sanft in einander fließende Farbe einer Landschaft bey schönem duftigen Herbstwetter, kommt mit dem Sanften und Gefälligen einer Gemüthsart; hingegen die helle und etwas harte Haltung derselbigen Landschaft im Sommer, mit dem runden und geraden Wesen eines Charakters ohne Zärtlichkeit überein.

Wenn dieses nicht bloße Hirngespinste sind, so liegt blos in der Farbenmischung etwas, das mit dem Sittlichen und Leidenschaftlichen in moralischen Gegenständen einige Aehnlichkeit hat. Dieses ist ohne Zweifel das, was man in dem Gemählde den Ton der Farben nennt, mit einem Ausdruk, den schon die Griechen gebraucht haben. *) Denn wie in der Musik eine Tonart von der andern sich

*) Plin. XXXV. 5.

sich ebenfalls durch etwas Sittliches oder Leidenschaftliches unterscheidet, indem eine streng, ernsthaft, wild, eine andre sanft, gefällig zärtlich ist, so ist es auch in der Farbenmischung.

Es ist sehr schwer, die Gattungen des Tones, oder die Tonarten des Colorits zu beschreiben; ein fühlendes Auge, das gewohnt ist, ländliche Gegenden zu allen Jahrszeiten und in allen Arten des Wetters aufmerksam zu betrachten, kennt sie; aber noch weit schwerer ist es zu sagen, wie der Mahler jeden Ton erreiche. Ohne Zweifel wird der Ton überhaupt durch den Charakter bestimmt, den die gebrochenen Farben, von der Hauptsache, von welcher sie ihre Temperatur bekommen, annehmen. In der Natur sehen wir offenbar, daß der Ton der Landschaft bald von dem blauen Lichte des Himmels, das sich mit den eigenthümlichen Farben der Körper, worauf es fällt, vermischt, bald von dem weißlichten blassen Lichte desselben, bald von dem rothen Lichte der Morgen- und Abendwolken, herkommt.

Bedenkt man hiebey noch, daß gewisse Farben der Kleider mit dem, was die Physionomie der Personen uns von ihrem Charakter zeiget, übereinkommen, oder dagegen streiten, so wird man geneigt, zu glauben, daß der Mahler den Ton in der Herrschaft, oder dem Einfluß einiger Hauptfarben in die Mischung des ganzen Colorits zu studiren habe. Folgende Betrachtung wird vielleicht etwas beytragen, die gemachten Anmerkungen zu erläutern. Das eigentliche Licht, oder das Element, dessen Einfluß uns die Körper sichtbar macht, ist von verschiedener Farbe. Es giebt ein weißes Licht, wie das Licht der im heftigsten Feuer geschmolzenen Metalle; ein rothes Licht, wie das Licht einer brennenden Kohle, oder eines nicht heftig glüenden Metalls; ein gelbes Licht, wie das Licht der Sonne; ein blaues Licht, wie das Licht des Himmels u. s. f. Stelle man sich eine Landschaft in der Natur vor, in welcher jeder Gegenstand schon seine eigenthümliche Farbe hat, so bearbeitet man, daß dieselbe von jeder Art Licht, das sie sichtbar macht, ein anderes Colorit bekommt, wenn man gleich setzt, daß jede Art des Lichts in gleicher Menge und von derselben Seite her auf die Landschaft falle. Jede Art theilt dem Colorit der Landschaft etwas von seiner Art mit. Daher scheint das zu kommen, was man den Ton des Gemähldes nennt.

Demnach muß der Mahler, der verschiedene Tone in seine Gewalt bekommen will, auf die Art des Lichts studiren, das in seinem Colorit herrscht. Dieses kann er dabey anfangen, daß er eine ländliche Gegend in allen möglichen Arten der Beleuchtung, in allen Tages und Jahreszeiten und bey jeder Art der Witterung auf das genaueste betrachtet. Hernach wird er auch wol thun, wenn er auf die Würkung des wiederscheinenden Lichts Acht hat. Vielleicht könnten folgende Versuche hiezu etwas beytragen.

Man hänge ein gut, aber etwas hartgemahltes Gemählde in einem Zimmer an eine Wand etwas in Schatten. Gegen ihr über an einer Stelle, worauf eine helle Sonne scheinet, setze man eine mit rothem, oder blauem, oder gelben, oder weissen Taffet überzogene Tafel, auf welche man das Sonnenlicht ganz auffallen, und durch eine gehörige Wendung von da auf das Gemählde abprellen läßt, und bemerke jedesmal die Würkung dieses Lichts auf das Gemählde. Auf diese Art könnte man vielleicht auf eine gute Kenntniß der Tone kommen, und daher eine Anleitung nehmen, dieselben.

Das Leichteste in dieser Sache ist die Bemerkung der Regel, daß es zur Vollkommenheit eines Gemähldes nothwendig ist, ihm den Ton zu geben, den der Charakter des Gemähldes fodert. Eine traurige Vorstellung erfodert einen Ton, der den Eindruk des Inhalts unterstützt, und eine reizende Vorstellung macht auch die Lieblichkeit in dem Ton nothwendig.

Tonart.

(Musik.)

Wir nehmen dieses Wort hier in der genau bestimmten Bedeutung, nach welcher es das ausdrükt, was die ältern Tonlehrer durch das lateinische Wort Modus auszudrüken pflegten; nämlich die Beschaffenheit der Tonleiter, nach welcher sie entweder durch die kleine oder große Terz aufsteiget. Jene wird die kleine, oder weiche, diese die große, oder harte Tonart genennt, welches man auch durch die Worte Moll und Dur ausdrükt. Diese beyden Ausdrüke haben aber einige Zweydeutigkeit. Denn bey ältern Schriftstellern bedeuten sie nicht wie itzt, die beyden Modos, sondern wurden blos gebraucht, um anzuzeigen, ob in einem Gesange von der Doppelsayte B, die höhere, die wir itzt mit H bezeichnen, oder die tiefere, die wir durch B andeuten, zu nehmen sey. Im ersten Falle hieß der Gesang Cantus durus, im andern Cantus mollis.

Es giebt also nur zwey Tonarten, die harte und die weiche, die man auch die große und die kleine nennt; und nach der gegenwärtigen Einrichtung hat jeder der zwölf in dem System einer Octave befindlichen Töne seine harte und seine weiche Tonleiter. Aber sowol die harten, als die weichen sind nicht für alle Töne gleich, weil weder die Terzen, noch die Sexten in jedem Tone gleiche Verhältnisse haben. *) Was für ein Unterschied aber auch sich zwischen den verschiedenen harten, oder weichen Tonleitern der verschiedenen Töne findet, so ist dieses eine allgemeine Erfahrung, daß alle harten Tonleitern sich zu fröhlichen, und überhaupt zu lebhaften, die weichen aber zu zärtlichen Melodien vorzüglich schiken. Deswegen bey jedem zu verfertigenden Stük die Wahl der Tonart zuerst in Ueberlegung kommt, die nach Beschaffenheit des Ausdruks, der in dem Stük herrschen soll, zu wählen ist.

Tonarten der Alten; Kirchentöne.

(Musik.)

Die Alten hatten bey wenigern Tönen mehrere Tonarten, deren Tonleiter in den Tönen der diatonischen Octave von C bis c enthalten waren. Nachdem sie die Tetrachorde von vier Tönen abgeschafft, **) und dagegen die Tonleitern von acht diatonischen Tönen eingeführt hatten, erhielten sie, indem sie den Grundton derselben einen oder mehrere Töne höher oder tiefer als C nahmen, durch die veränderte Lage der beyden halben Töne E-F und H-c sieben verschiedene Tonleitern und Tonarten, nämlich so viel, als sie Töne in einer Octave hatten. Sie erhielten aber dadurch, daß sie jeder Tonart durch die harmonische Theilung der Octave des Grundtones, und durch die arithmetische Theilung der Octave der Quinte des Grundtones einen zweyfachen Wiederschlag ***) zu geben suchten, noch mehrere Tonarten, obgleich nicht mehrere Tonleitern. Vermittelst

*) Man sehe den Artikel Tonleiter.

**) S. Tetrachord.

***) S. Wiederschlag.

Digitized by Google

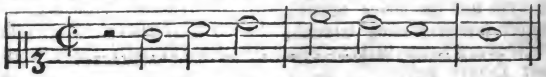
teilt dieſer Theilung konnte jede Tonart auf zweyerley Weiſe angeſehen werden, 1) indem die Tonleiter deſſelben von dem Grundton zur Quinte und Octave, und 2) indem ſie von der Quinte des Grundtones zur Octave und Duodecime deſſelben aufſtieg. Jene wurde die authentiſche, dieſe die plagaliſche Tonart genennet. Hätte jeder Ton ſeine reine Quinte und Quarte in dem Syſtem gehabt, ſo würden in allem vierzehn Tonarten geweſen ſeyn, nämlich ſieben authentiſche und ſieben plagaliſche. Da dem H aber die Quinte, und dem F die Quarte fehlte, ſo konnte jener nur plagaliſch, und dieſer nur authentiſch ſeyn: daher waren nur zwölf Tonarten möglich, deren Tonleiter und Benennung nach der Ordnung, wie ſie bey den Alten auf einander folgten, in folgender Vorſtellung zu ſehen iſt:

Auth.	d e f g a h c d.	Die dorische Tonart.
Plag.	A H c d e f g a.	Die hypodoriſche
Auth.	e f g a h c d e	Die phrygiſche
Plag.	H c d e f g a h.	Die hypophrygiſche
Auth.	f g a h c d e f.	Die lydiſche
Plag.	c d e f g a h c.	Die hypolydiſche
Auth.	g a h c d e f g.	Die mixolydiſche
Plag.	d e f g a h c d.	Die hypomixolydiſche
Auth.	a h c d e f g a.	Die äoliſche
Plag.	e f g a h c d e.	Die hypoäoliſche
Auth.	c d e f g a h c.	Die joniſche
Plag.	G A H c d e f g.	Die hypojoniſche

Man findet hin und wieder bey den alten Schriftſtellern einige veränderte Benennungen, doch ſind die hier angegebenen die gewöhnlichſten.

Man ſieht, daß jede authentiſche oder Haupttonart ihre plagaliſche, oder Nebentonart habe, die von der erſten blos durch den Umfang der Tonleiter unterſchieden, und wie ihre Dominante anzuſehen iſt. Dieſe Eintheilung war nöthig, ſowol jede Tonart an ſich, als auch ihre melodiſche Fortſchreitungen und Schlüſſe, und vornehmlich in Fugen die Antwort des Thema, oder den Gefährten des Führers *) genau zu beſtimmen.

Ohne dem würde mancher Choralgeſang ein zweydeutiges Fugenthema abgeben. Z. B.



Dieſer Satz kann ſowol in G als C, nämlich in der mixolydiſchen oder hypojoniſchen Tonart geſchrieben ſeyn. Im erſten Fall iſt die Tonart authentiſch und die Antwort muß in D nämlich in der plagaliſchen hypomixolydiſchen Tonart geſchehen; im zweyten Fall iſt ſie plagaliſch, und der

*) S. Fuge.

der Gefährte muß in C nämlich in der authentischen jonischen Tonart antworten. Hierauf haben die Organisten hauptsächlich in ihren Vorspielen Acht zu geben, auch wenn sie den Choral blos harmonisch begleiten. Es giebt Kirchengesänge, die durchgängig authentisch sind; es giebt aber auch andere, die durchgängig plagalisch sind, wie z. B. über das Lied: Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. Die Melodie dieses Liedes ist in der hypophrygischen Tonart, und nicht aus unserm G dur, wie einige Organisten glauben, die durch ihre abgeschmakte harmonische Begleitung dieser vortreflichen und den Worten so vollkommen angemessenen Choralmelodie, allen Ausdruk benehmen.

Man kann in den Choralgesängen die authentische oder plagalische Tonart nicht verkennen, wenn man nur auf den Umfang der ganzen Melodie Acht giebt. Die authentische Tonart beobachtet in der Melodie den Umfang von dem Grundton bis zu seiner Octave, die plagalische hingegen die Octave von der Quinte des Grundtones, wie die oben angezeigten Tonleitern darthun. Ein oder etliche Töne über oder unter dem Umfang der Octave hebt diesen Unterschied nicht auf. Aber nicht allein in den Choralgesängen, sondern auch in vielen unserer heutigen Singstüke, kann dieser Unterschied beobachtet werden. So ist folgender Anfang einer Graunischen Opernarie:

authentisch, und folgender plagalisch:

Manche Arie ist durchgehends authentisch, und andere sind durchgehends plagalisch. Da bey den letztern die harmonische Begleitung nothwendiger ist, als bey den erstern, so könnte hieraus die Regel gezogen werden, daß man in Liedern zum Singen, die oft ohne alle Begleitung gesungen werden, das Plagalische vermeiden, und durchgängig authentisch verfahren müsse.

Man hat vieles für und wider die alten Tonarten geschrieben, und dem Anschein nach sind sie blos aus Mangel der nachher eingeführten Töne Cis, Dis ꝛc. *) entstanden. Wenn man aber die verschiedenen Würkungen erwägt, die jede Tonart auf die Gemüther und selbst auf die Sitten der Alten gehabt, und die große Kraft, die sie noch heute in den Kirchengesängen haben, so kann man sie wol nicht blos zufällig und mangelhaft nennen. Es ist unstreitig, daß die verschiedene Lage der halben Töne E-F und H-c jeder Tonart einen unterscheidenden Ausdruk giebt. Die Fortschreitung von c d e f in der jonischen Tonart hat ohngeachtet des halben

*) S. System.

den Tones eher etwas fröhliches als trauriges; hingegen macht dieser nämliche halbe Ton die Quartenfortschreitung der phrygischen Tonart e f g a ungemein traurig. Hierüber verdienet Prinz in seiner musikalischen Kunstübung von der Quarte *) und Quinte **) nachgelesen zu werden, der den verschiedenen Ausdruk der stufenweisen Quarten- und Quintenfortschreitung jeder Tonart nach der Lage des darin vorkommenden halben Tones mit vieler Scharfsinnigkeit bestimmt, und daraus den besondern Ausdruk jeder Tonart im Ganzen herleitet. Nach ihm ist die jonische Tonart lustig und muthig; die dorische ernsthaft und andächtig; die phrygische sehr traurig; die lydische hart und unfreundlich; die mixolydische mäßig lustig, und die äolische zärtlich und etwas traurig. Wir finden in der That, daß die Kirchengesänge, die uns in diesen Tonarten übrig geblieben sind, völlig diesen Ausdruk haben, der durch eine der Tonart angemessene harmonische Begleitung noch verstärkt, durch eine fremde neumodische Begleitung aber ganz ausgelöscht wird. Ueberhaupt herrscht in den alten Tonarten ein innerer der Kirche gemäßer Anstand und Würde, der in den beyden neuern Dur und Molltonarten allein nicht zu erreichen ist, ob sie gleich Abkömmlinge der jonischen und äolischen, und die vollkommensten Tonarten sind. ***)

Daher sollten die übrigen alten Tonarten, in Kirchenmusiken nicht so gar aus der Acht gelassen, sondern wenigstens mit den unsrigen verbunden werden. Da wir durch unser erweitertes System, und durch die den Alten unbekannten Semitonien im Stande sind, jede Tonart in zwölf Töne zu versetzen, und dem Gesange eine der Tonart gemäße volle harmonische Begleitung zu geben, so würden die Kirchentöne dadurch noch eine vollkommnere Gestalt gewinnen, und von der größten Kraft seyn. Die vortreflichen Präludien vor den Catechismusgesängen des alten Bachs, und viele Kirchenstüke dieses großen Tonkünstlers zeugen, welcher mannichfaltigen Behandlung und großen Ausdruks die alten Tonarten fähig seyn.

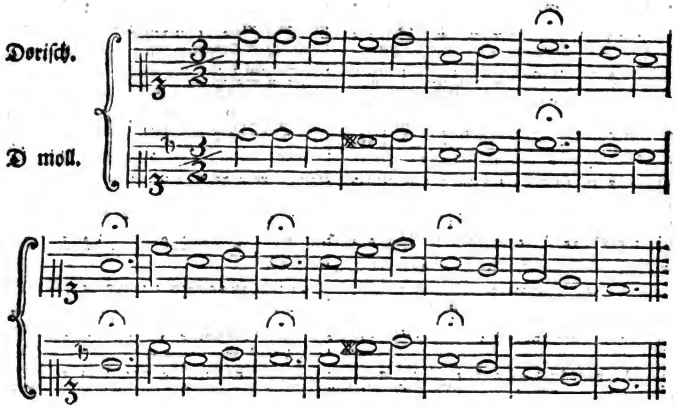
Viele Neuere, die keine andre, als unsere Dur- oder Molltonart kennen, oder doch nicht für gültig erkennen wollen, mögen versuchen, ob sie im Stande seyn, eine einzige so vollkommene, ausdrukvolle und herzangreifende Choralmelodie in unsern Tonarten zu setzen, als es deren eine Menge in den Alten giebt. Unmöglich können die melodischen Fortschreitungen, Modulationen und Cadenzen, die man in Opernarien und Tanzstüken zu hören gewohnt ist, in der Kirche von Kraft und Anstand, und zu jedem Ausdruk der Kirche schiklich seyn. Hingegen gewinnt der Choralgesang in den alten Tonarten durch die Mannichfaltigkeit der Modulationen, die in unsern Tonarten fremd und fehlerhaft sind, ein ganz anderes Ansehen, und die Aufmerksamkeit, die bey so einförmigen Melodien sowol in Ansehung der Fortschreitung der Töne, als der Bewegung und der rhythmischen Schritte leicht unterbrochen werden könnte, wird beständig durch das Unerwartete und Fremde des Gesanges und der Modulation unterhalten. Man halte folgenden Choral in der dorischen Tonart gegen den unter ihm stehenden nämlichen Choral aus dem D moll:

Dorisch.

*) S. 15.

**) S. 18.

***) S. Tonleiter.



Statt daß in der unterſten Melodie keine andre Modulation als in dem Haupton ſeiner Mediante, und bey dem zweyten Satz ein halber Schluß in deren Dominante, der doch viel zu unkräftig in der Kirche iſt, vernommen wird, wodurch die Melodie bey der erſten Wiederholung ſchleppend und langweilig wird, reizt der obere Geſang die Aufmerkſamkeit bey jeder Wiederholung durch die reiche Modulation, indem der erſte Satz deſſelben gleich von dem Haupton nach C dur ausweicht, der zweyte nach G dur, der dritte nach A moll, der vierte nach F dur, und der letzte wieder in den Haupton zurükkehrt.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, den Werth und die Nothwendigkeit der alten Tonarten vornehmlich in dem Choralgeſang zu erweiſen. Wer übrigens von der Beſchaffenheit und Behandlung dieſer Tonarten näher unterrichtet ſeyn will, kann darüber die Werke des P. Merſenne, Kircher, Murſchhauſer, Prinz, Fux ꝛc. und die Sing- Spiel- und Dichtkunſt des Salomon von Tyl nachſchlagen.

Tonica.

(Muſik.)

Mit dieſem Wort wird der Grundton der diatoniſchen Tonleiter angedeutet, der in jedem Satz eines Stüks der Haupton iſt, in welchem der Geſang und die Harmonie fortgehen, und den Satz ſchließen. Die Tonica iſt daher von dem eigentlichen Haupton darin unterſchieden, daß ſie mit jeder Ausweichung ihren Platz verändert, da dieſer hingegen durchs ganze Stük derſelbe bleibt *) Doch wird ſie auch in der Bedeutung des Haupttones genommen, wenn man ſagt, der erſte Theil eines Stüks habe in der Dominante geſchloſſen.

Der fünfte Ton der Tonica iſt die Dominante. Beyde Töne haben ihre eigene Accorde, die in der Harmonie Hauptaccorde und von dem größten Gebrauch ſind. Der Accord der Tonica iſt allezeit der vollkommene Dreyklang, und unter den Dominantenaccord verſtehet man den weſentlichen Septimenaccord. Keine Ausweichung, und kein vollkommener

*) S. Haupton.

ner Schluß kann ohne diese beyden Accorde bewerkstelliget werden. *) Weil der Accord der Tonica aber, wenn der Fundamentalton im Baß angegeben wird, von beruhigender Würkung ist, so muß man ihn in der Mitte eines Satzes nur in seinen Verwechslungen hören lassen, oder wenigstens vermeiden, daß die Tonica nicht auch zugleich in der Oberstimme angegeben werde, damit die Ruhe nicht vor der Zeit gefühlt, und die Aufmerksamkeit unterbrochen werde.

Tonleiter.

(Musik.)

Eine Folge von acht stufenweise auf- oder absteigenden diatonischen Tönen von der Tonica bis zu ihrer Octave. Sie ist nach Beschaffenheit der Dur- oder Molltonart von zweyerley Art. In der Durtonart folgen die Töne sowol auf- als absteigend, wie in der diatonischen Octave von C bis c: und in der Molltonart absteigend, wie von a bis A; aufsteigend aber werden die kleine Sexte und Septime des Grundtones durch ein Erhöhungszeichen in die große verwandelt, die Septime, der Nothwendigkeit des Subsemitoniums wegen, **) und die Sexte, um die unharmonische Fortschreitung der übermäßigen Secunde von f in gis zu vermeiden. Beyde Arten der Tonleiter bestehen aus einer diatonischen Octave von fünf ganzen und zwey halben Tönen, ***) und sind durch die verschiedene Lage der beyden halben Töne so wol an Gesang als an Ausdruk sehr von einander unterschieden. Da sie in unserm System in alle Töne versetzt werden können, so sind so viele Tonleitern, als es versetzte Tonarten giebt, nämlich zwölf Dur- und zwölf Molltonleitern, wovon jede Gattung zwar ihre bestimmten Intervalle vom Grundton hat, die aber in jeder versetzten Tonart, den Verhältnissen nach, mehr oder weniger an Reinigkeit von einander unterschieden, und daher dem Ausdruk der Tonart selbst, in jedem versetzten Ton eine veränderte Schattirung geben. *) In der untenstehenden Tabelle werden die Verhältnisse jeder Tonleiter angezeiget werden.

Bey Verfertigung eines Stüks ist die Tonleiter des Haupttones und der Tonart, worin es gesetzt werden soll, das Hauptaugenmerk des Tonsetzers, weil er, wenn das Gehör von dem Hauptton eingenommen werden soll, *) keine andre Töne hören lassen kann, als die in der Tonleiter desselben vorkommen. Die Töne dieser Tonleiter müssen daher in dem ganzen Stük herrschend seyn, fürnehmlich bey dem Anfang und gegen das Ende desselben. In der Mitte ist ihm vergönnt, der Mannichfaltigkeit wegen hin und wieder einen Ton der Tonleiter zu verletzen, und dadurch in Nebentöne auszuweichen, deren Tonleiter aber von der Tonleiter des Haupttones nur um einen Ton verschieden seyn darf, ***) damit er leicht von ihnen zu der Haupttonleiter wieder zurükkehren kann, und diese nicht aus dem Gefühl gebracht werde. Dadurch wird Einheit und Mannichfaltigkeit in den Tönen des Stüks gebracht.

Ehedem hatte jeder Ton in der diatonischen Octave von C bis c seine besondere Tonleiter, die, weil die sogenannten Semitonien Cis, Dis, Fis, Gis in dem damaligen System fehlten, nicht in andere Töne versetzt werden konnten. Daraus entstan-

*) S. Ausweichung; Cadenz; Fortschreitung; Septimenaccord.

**) S. Subsemitonium.

***) S. Diatonisch.

den

*) S. Ton.

**) S. Haupttön.

***) S. Ausweichung.

Digitized by Google

den sechs bis sieben durch ihre Tonleitern verschiedene Tonarten, die insgemein Kirchentöne genennet werden, *) und die durch die in jeder Tonleiter verschiedene Lage der beyden halben Töne E-F und H-c von verschiedenem und lebhaften Ausdruk waren, wie die in diesen Tonarten uns übrig gebliebenen Kirchengesänge zeugen. Die Einführung der erwähnten Semitonien in unserm System hat den Vortheil zuwege gebracht, daß die Tonleitern in alle Töne versetzt, und jeder Ton zur Tonica von sechs Tonleitern, und wenigstens eben so vielen Tonarten gemacht werden kann; man hat sich aber dieses Vortheils begeben, und außer den alten Choralgesängen keine andre als die jonische und äolische Tonart beybehalten, und dadurch die heutige Musik auf die C dur- und A moll tonart eingeschränkt, die unstreitig die vollkommensten, aber zu allen und jeden Ausdruk fürnehmlich in der Kirche nicht hinlänglich oder schiklich sind.

Die Vollkommenheit dieser zwey Tonarten liegt in der faßlichen und leicht zu singenden Fortschreitung ihrer Tonleitern. Die Töne derselben folgen so natürlich auf einander, und haben so viel Beziehung auf den Grundton, daß die übrigen alten Tonarten, denen diese Vollkommenheit ihrer Tonleitern fehlet, dagegen nicht in Vergleichung zu ziehen sind. Die Molltonleiter hat zwar im Aufsteigen durch die große Sexte und Septime des Grundtones abgeändert werden müssen; aber auch dieses ist zur Vollkommenheit der weichen Tonart gediehen. Ueberdies sind die Töne beyder Tonleitern von der Beschaffenheit, daß aus ihnen zu jedem Gesange der harten oder der weichen Tonart die vollkommenste harmonische Begleitung zusammengesetzt werden kann, welches in den übrigen alten Tonarten wegen der Unvollkommenheit ihrer Tonleitern auch nicht angeht.

*) S. Tonarten der Alten.

Wäre das chromatische und enharmonische Geschlecht in unser System eingeführet oder einzuführen möglich, so würden wir auch chromatische und enharmonische Tonleitern haben. So lange aber alle Töne unsers Systems blos zur Vollkommenheit des diatonischen Geschlechts da sind, und alles, was würklich chromatisch und enharmonisch in unsrer Musik vorkommen kann, blos aus einzelnen Fortschreitungen der Melodie oder Rükungen der Harmonie besteht, wodurch noch lange kein eigenes Klanggeschlecht hervorgebracht wird, sind alle die verschiedenen Tonleitern von 17 bis 29 und mehrern Tönen, die so unrichtig mit diesen Namen belegt und oft so weitläuftig zergliedert und unterabgetheilt werden, blos chromatisch und enharmonisch in der Einbildung, weil sie im Grunde aus mehreren diatonischen Tonleitern zusammengeschoben, und übrigens an und für sich von gar keinem Nutzen und Gebrauch in unserer Musik sind. *)

Wir zeigen demnach nur die vier und zwanzig diatonische Tonleitern nach den zwölf harten und den zwölf weichen Tonarten, mit den Verhältnissen ihrer Intervallen von dem Grundton an, da es unstreitig ist, daß die Verschiedenheit der Reinigkeit der Intervallen in jeder Tonleiter auch eine Verschiedenheit in dem Ausdruk bewürken müsse, daß folglich ein Ton vor dem andern, der zur Tonica eines Stüks gemacht wird, mit Rükſicht auf den besondern Ausdruk der Moll- oder Durtonart, zu diesem oder jenem Ausdruk am schiklichsten seyn müsse. Wir beziehen uns auf das, was hierüber im Artikel Ton gesagt worden.

*) S. romatisch; Enharmonisch; Diatonisch? System.

Tonleitern der zwölf Töne nach der harten Tonart.

C.	D.	E.	F.	G.	A. †)	H.	c.
I	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
^{b}D.	^{b}E.	F.	^{b}G.	^{b}A.	B.	c.	^{b}d.
I	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{8192}{10935}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
D.	E.	✕F.	G.	A.	H.	✕c.	d.
I	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{27}{40}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{2187}{4096}$	$\frac{1}{2}$
^{b}E.	F.	G.	^{b}A.	B.	c.	d.	^{b}e.
I	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
E.	✕F.	✕G.	A.	H.	✕c.	✕d.	e.
I	$\frac{8}{9}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$
F.	G.	A.	B.	c.	d.	e.	f.
I	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
F.	✕G.	✕A.	H.	✕c.	✕d.	✕e.	✕f.
I	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{10935}{16384}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$
G.	A.	H.	c.	d.	e.	✕f.	✕g.
I	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
^{b}A.	B.	c.	^{b}d.	^{b}e.	f.	✕g.	^{b}a.
I	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
A.	H.	✕c.	d.	e.	✕f.	✕g.	a.
I	$\frac{8}{9}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{20}{27}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$
B.	c.	d.	^{b}e.	f.	g.	a.	b.
I	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
H.	✕c.	✕d.	e.	✕f.	✕g.	✕a.	h.
I	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$

Tonleitern der zwölf Töne nach der weichen Tonart. ††)

Aufsteigend	C	D	^{b}E	F	G	A	H	c
Abſteigend			$\frac{27}{32}$			^{b}A	B	
						$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	
	✕C	✕D	E	✕F	✕G	✕A	✕H	✕c
			$\frac{1024}{1215}$			A	H	
						$\frac{256}{405}$	$\frac{2048}{3645}$	
	D	E	F	G	A	H	✕c	d
			$\frac{27}{32}$			B	c	
						$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	
	^{b}E	F	^{b}G	^{b}A	B	c	d	^{b}e
			$\frac{1024}{1215}$			^{b}c	^{b}d	
						$\frac{256}{405}$	$\frac{9}{16}$	
	E	✕F	G	A	H	✕c	✕d	e
			$\frac{5}{8}$			c	d	
						$\frac{5}{8}$	$\frac{5}{9}$	

Aufſtei-

†) Man hat in dieſer Tabelle, um das Verhältniß des A von C deſto leichter zu überſehen, weder $\frac{96}{161}$ noch $\frac{161}{270}$ ſondern an deren ſtatt $\frac{3}{5}$ geſetzt, da der Unterſchied derſelben nur ein halbes Comma beträgt.

††) Da die Molltonleiter im Aufſteigen außer der Terz, und der Sexte und Septime im Abſteigen die nämlichen Töne und Intervallen der Durtonleiter hat, ſo hat man der Kürze und Deutlichkeit wegen, nur die Verhältniſſe der kleinen Terz, Sexte und Septime angezeiget.

Digitized by Google

Aufsteigend	F	G	♭A	B	c	d	e	f
Abſteigend			$\frac{27}{32}$			♭d $\frac{81}{128}$	♭e $\frac{9}{16}$	
	♯F	♯G	A	H	♯c	♯d	♯e	♯f
			$\frac{27}{32}$			d $\frac{5}{8}$	e $\frac{9}{16}$	
	G	A	B	c	d	e	♯f	g
			$\frac{27}{32}$			♭e $\frac{81}{128}$	f $\frac{9}{16}$	
	♯G	♯A	H	♯c	♯d	♯e	𝄪f	♯g
			$\frac{1024}{1215}$			e $\frac{256}{405}$	♯f $\frac{2048}{3645}$	
	A	H	c	d	e	♯f	♯g	a
			$\frac{5}{6}$			f $\frac{5}{8}$	g $\frac{5}{9}$	
	B	c	♭d	♭c	f	g	a	b
			$\frac{27}{32}$			♭g $\frac{256}{405}$	♭a $\frac{9}{16}$	
	H	♯c	d	c	♯f	♯g	♯a	h
			$\frac{5}{6}$			g $\frac{5}{8}$	a $\frac{9}{16}$	

Toſcaniſch.

Baukunſt.)

Die Bauart, welche in den alten Zeiten bey den Hetruskern im Gebrauch geweſen iſt. Man hat kein altes Gebäude, an welchem ſie vollkommen beobachtet worden. Die Säule des Kaiſers Trajans, welche ohne Gebälke acht Säulendike hoch iſt, und einen corinthiſchen Säulenfuhl hat, kann für kein Muſter der toſcaniſchen Säule gehalten werden. Die Amphitheater zu Verona, Pola und zu Nimes ſind zu bäuriſch, um zu Muſtern zu dienen. Da nun auch Vitruvius ſie nicht deutlich genug beſchreibet, ſo iſt das, was die Neuern für die toſcaniſche Bauart ausgeben, eine von ihnen erdachte Sache. Von den Neuern haben ſie in Frankreich la Broſſe und Le Mercier, der erſtere am Pallaſt Luxemburg, der andere im Palais royal angebracht; Manſard an der Grotte zu Verſailles.

Darin kommen alle Baumeiſter überein, daß ſie von allen Arten die einfacheſte ſey, und die wenigſten und einfacheſten Glieder habe. Goldmann macht die toſcaniſche Säule 16 Model hoch, dem Fuß giebt er eine runde Plinthe und einen Pfühl, jedes von $\frac{1}{2}$ Model hoch. Dem Knauff giebt er außer dem Hals drey Riemlein, einen Wulſt und die Platte, und an dem Fries macht er hervorſtehende Balkenköpfe, doch ohne Dreyſchlitze. *)

Was ſonſt noch über die toſcaniſche Ordnung zu erinnern wäre, iſt bereits anderswo angezeiget worden. **)

Tragiſch.

(Schauſpiel.)

Das Wort bedeutet etwas, das der Tragödie eigen iſt, oder ſich für dieſelbe gut ſchiket. In dieſem Sinne ſagt man, eine Handlung, eine Begebenheit, eine Leidenſchaft ſey tragiſch. In etwas eingeſchränkterm Sinne werden Zufälle, Begebenheiten oder Handlungen, wodurch beträchtliche

*) S. Abſchnitt S. 9.

**) S. Ordnung S. 367 f.

Digitized by Google

liche Unglüksfälle veranlasset, oder hervorgebracht werden, tragisch genennt; weil man gewohnt ist, dergleichen in dem Trauerspiel zu sehen. Wir nehmen hier das Wort in dem erstern, allgemeinen Sinne, von dem, was sich zur Tragödie schiket, oder ihr eigen ist.

Der Hauptcharakter des Tragischen besteht in der innern Größe, oder Wichtigkeit der vorgestellten Gegenstände. Die Personen müssen entweder durch ihren innern Charakter, oder durch ihren Rang, ihre Würde und ihren Einfluß auf die Gesellschaft, darin sie leben, wichtig seyn: die Handlung muß nicht auf ein geringes, oder vorübergehendes Interesse gegründet seyn, sondern die Wohlfahrt, oder den gänzlichen Untergang großer Personen, oder gar ganzer Familien, oder Gesellschaften, entscheiden. Die Alten haben, wie bekannt ist, die Hauptpersonen niemals aus dem Privatstand genommen; und noch gegenwärtig kommt man durchgehends darin überein, daß die tragische Bühne Personen von hohem, öffentlichen Charakter erfodere. Man hat deswegen dem pathetischen Drama, dessen Hauptpersonen aus dem Privatstand genommen sind, den besondern Namen des bürgerlichen Trauerspiels gegeben, dem noch verschiedene Kunstrichter, wir können nicht entscheiden, ob mit Recht oder Unrecht, den Rang der Tragödie streitig machen. Daß auch Privatpersonen durch die Größe des Gemüthscharakters in bloßen Privatangelegenheiten, in einem ganz merkwürdigen Licht erscheinen, oder von außerordentlichen Unglüksfällen betroffen werden können, wird Niemand läugnen. Aber wenn ein großer Charakter sich gehörig entwikeln soll, so muß doch das Interesse, wodurch er in Würksamkeit gesetzt wird, von Wichtigkeit seyn: und Begebenheiten, die recht tragisch seyn sollen, müssen entweder viel Menschen zugleich, oder Personen von hohem Range betreffen.

Soll die tragische Bühne zu etwas wichtigerm, als zum bloßen Zeitvertreib dienen, so scheinet wenigstens so viel gewiß zu seyn, daß der Stoff dazu vorzüglich von öffentlichen und Nationalangelegenheiten zu nehmen sey. Es ist ohne Zweifel eine für jeden Staat wichtige Sache, daß der Bürger desselben jede Privatangelegenheit in Vergleichung des allgemeinen Interesse für etwas geringes halte: ohne diesen Geist kann keine Nation groß, vielleicht nicht einmal stark, und in ihrer Verfassung fest seyn. Durch öftere Vorstellung sogenannter bürgerlicher Trauerspiele aber würden die Zuschauer sich gewöhnen, an Privatangelegenheiten eben so starken und warmen Antheil zu nehmen, als an öffentlichen.

Wenn wir dem tragischen Schauspiel sein eigenes Ziel zu setzen hätten, so würden wir es so setzen, daß die Gemüther der Zuschauer dadurch gestärkt, zu großen und männlichen Gesinnungen geführet, und für die wichtigsten öffentlichen Angelegenheiten zu außerordentlicher Anstrengung der Kräfte gereizt würden. Wir würden vorschlagen, die Tragödie zu einem völlig männlichen großen Schauspiel zu machen, und die Leidenschaften der zärtlichern Art auf die comische Bühne einschränken. Wir würden die Liebe zur Freyheit, die Begierde nach edlem Ruhme, den Eifer für das allgemeine Beste, Abscheu und Widersetzung gegen Gewaltthätigkeit; Verachtung des Privatinteresse, selbst des Lebens, wenn es auf den Dienst des Staates ankommt, und andre große heroische Gesinnungen zur Grundlage der tragischen Schaubühne vorschlagen. Freilich gewinnen die Trauerspiele von zärtlicherm Inhalt fast durchgehends, besonders in Deutschland, den allgemeinesten Beyfall.

Beyfall. Denn jeder Mensch ist zärtlich trauriger Empfindungen fähig, und geneigt, die Wollust eines unthätigen Mitleidens zu genießen. Vielleicht kommt es eben daher, daß fast durchgehends im Trauerspiel die Tugend leidend und durch eine traurige Catastrophe besiegt vorgestellt wird. Sollte man es aber für die tragische Bühne weniger schicklich halten, daß die Tugend nach einem schweren und wichtigen Kampf den Sieg davon trüge, und die ganze Handlung einen glücklichen, aber doch großen und bewundrungswürdigen Ausgang bekäme?

Es giebt Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten, Lagen, und Unternehmungen, die man vorzüglich tragisch nennen kann; weil sie sich sehr gut zur Tragödie schiken. Die finstere Grausamkeit eines Tyrannen; die Standhaftigkeit in höchsten Unglüksfällen, und überhaupt jede vorzügliche Größe der Seele, die sich bey wichtigen Gelegenheiten zeiget, sind tragische Charaktere. Zu tragischen Leidenschaften rechnen wir Haß, Zorn, Rachgierde, Eifersucht, an Personen von großer Macht, oder wenn sie überhaupt sich unter großen und merkwürdigen Umständen zeigen. Die heftigste Liebe kann nur unter seltenen Umständen wahrhaftig tragisch seyn. *) Aber väterliche, oder eheliche Zärtlichkeit kann große tragische Situationen hervorbringen. Tragisch sind die Begebenheiten und Unternehmungen vorzüglich zu nennen, wobey es auf die Rettung oder den Untergang ganzer Gesellschaften, ganzer Staaten, ankommt. Dergleichen Gegenstände haben die wahre tragische Größe, wodurch die Zuschauer unwiderstehlich hingerissen oder erschüttert werden.

*) S. Liebe.

Tragödie; Trauerspiel.

Um den Begriff des Trauerspiels nicht allzusehr einzuschränken, wollen wir jede theatralische Vorstellung einer wichtigen und pathetischen Handlung hierher rechnen. Nach diesem Begriff wäre die Tragödie von der Comödie blos durch die größere Wichtigkeit und den hohen Ernst ihres Inhalts ausgezeichnet. Wir halten es wenigstens nicht für gut, daß man ihren Charakter blos auf die Erwekung des Mitleidens und Schrekens einschränke. Aber bey dem allgemeinen Charakter einer ganz ernsthaften und pathetischen Handlung, kann das Trauerspiel noch von verschiedener Art seyn. Wir glauben wenigstens, daß es nicht ganz ohne Nutzen seyn werde, wenn wir folgende vier Arten von einander unterscheiden. Zu der ersten Art rechnen wir solche, darin ein tragischer Charakter den Hauptstoff ausmacht; die zweyte Art würde eine tragische Leidenschaft; die dritte eine tragische Unternehmung, und die vierte eine solche Begebenheit behandeln. Zwar kommen Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten und Unternehmungen in jedem Trauerspiel vor; dennoch aber unterscheidet sich eine Art von der andern dadurch, daß eines oder das andere dieser vier Dinge, das Fundament der ganzen Handlung ist, wie aus dem folgenden erhellen wird.

Es giebt Charaktere, die verdienen, vor einem ganzen Volk entweder zur Bewundrung und Verehrung, oder zum Schreken, Abscheu, oder Haß entwikelt zu werden. Dies ist so offenbar, daß es keiner Ausführung bedarf. Hat sich ein Dichter vorgesetzt, einen solchen Charakter im Trauerspiel zu behandeln, so kommt es auf eine kluge Wahl der Handlung an. Diese muß nicht nothwendig groß seyn; denn auch in geringern

Handlungen kann sich ein sehr wichtiger Charakter entwikeln. So hat Sophokles den Charakter des Tyrannen Kreon in seiner Antigone in einem wahrhaftig tragischen Licht gezeiget, obgleich die Handlung des Stüks an sich keine vorzügliche Größe hat. Eine geringscheinende Sache kann von wichtigen Folgen seyn; also könnte der Minister eines eigensinnigen Monarchen das Aeußerste versuchen, seinen Herrn von einer an sich wenig scheinbaren Sache, wegen der schlimmen Folgen, die er davon voraussieht, abzuhalten, und dadurch könnte der Dichter sich die Gelegenheit machen, einen sehr großen Charakter in ein helles Licht zu setzen.

In dieser Art des Trauerspiels würde die Handlung durch die Größe der Charaktere wichtig, und sie ist deswegen schätzbar, weil sie dem Dichter die Wahl der Handlung sehr erleichtert. Man findet überall in der Geschichte der Völker große Charaktere; aber selten sind große Handlungen oder Begebenheiten, die zur Vorstellung auf der Schaubühne schiklich waren. So sind z. B. der Tod des Kato, oder die Entlassung der Berenice von dem Hofe des Titus keine Begebenheiten, die als solche sich zur Tragödie schiken, wenn sie nicht durch die Größe der Charaktere des Kato und Titus dazu erhoben würden. Darin besteht also das Wesen dieser Art, daß sie ihre Größe, oder Würde durch den Charakter der Personen, der sich dabey in vollem Lichte zeiget, erhalten. So ist der Prometheus des Aeschylus; ein sonderbares Trauerspiel, das blos durch den erstaunlichen Charakter des Prometheus merkwürdig wird. So könnten der Tod des Sokrates, des Seneka, Stoff zu Tragödien dieser Art geben. Die Handlung oder Begebenheit würde in keinem dieser drey Fällen für die tragische Bühne groß genug seyn; aber der Charakter des Helden könnte so behandelt werden, daß das Stük die Größe und das Pathos, die zum Trauerspiel erfodert werden, dadurch erhielten.

Trauerspiel von Leidenschaften, wären solche, an denen man die fatale Würkung großer aber vorübergehender Leidenschaften vor Augen legte, des Zorns, der Eifersucht, der Rache, des Neides und dergleichen. Auch hier ist die Begebenheit selbst das wenigste, nur muß freylich bey schädlichen oder gefährlichen Leidenschaften, die Fabel so eingerichtet seyn, daß dieselben unglükliche Würkungen haben. In dem Leben des Alexanders kommen verschiedene tragische Ausbrüche vorübergehender Leidenschaften vor, die für das Trauerspiel sehr bequem wären. Der Zorn, der den Tod des Klitus verursachte; die Reue, die darauf folgte; die Raserey, während welcher er Persepolis in Brand stekte, und noch mehr dergleichen vorübergehende Ausbrüche heftiger Leidenschaften, könnten auf eine wahrhaftig tragische Art behandelt werden.

Zu Trauerspielen von Begebenheiten, müssen wichtige Unglüksfälle zum Grund der Handlung gelegt werden, die schon an sich interessant genug sind, und die der Dichter noch dadurch merkwürdiger macht, daß er die verschiedenen Würkungen derselben auf Personen von hohem Stand, Rang, von merkwürdigem Charakter zeiget. Dem Staat den Untergang drohende Niederlagen der Kriegsheere, Pest, Verwüstungen ganzer Länder, plözlich einreißende allgemeine Noth, sind Begebenheiten, die leicht zu behandeln sind, und wobey der Dichter die an der Handlung theilnehmende Personen, in sehr merkwürdigen Gemüthsfassungen zeigen kann.

Endlich hat man noch Unternehmungen, die zum Grund der Handlung können gelegt werden. Verän-

derungen

derungen im Staat, Unterdrükung eines Tyranneh, Hintertreibung eines großen Projekts und dergleichen. Diese Art ist vielleicht die schwereste sowol in Behandlung der Charaktere, als in Ansehung des Mechanischen der Kunst.

Dieses wären also die Hauptgattungen des Trauerspiels. Es ist nicht zu zweifeln, daß ein Dichter, wenn er nur die Beschaffenheit der dramatischen Handlung überhaupt wol studirt, und die Gattung des Trauerspiels gewählt hat, nicht bald den Weg finden sollte, dasselbe ordentlich und gründlich zu behandeln.

Es verdienet hier besonders angemerkt zu werden, auf wie vielerley Art das Trauerspiel nützlich seyn könne. Bey den beyden ersten Gattungen ist dieses offenbar genug. Der Dichter hat unmittelbare Gelegenheit dabey, das Gute in den Charakteren und Leidenschaften der Verehrung und Bewunderung der Zuschauer, das Böse der Verabscheuung und dem Haß derselben, darzustellen. Hier ist also der Nuzen unmittelbar, und der Dichter kann leicht vermeiden, daß der Einwurf, den Plato überhaupt gegen das Trauerspiel macht, daß es durch Nachahmung böser Sitten das Gemüth nach und nach an dieselben gewöhne, und den billigen Abscheu dafür schwäche, ihn nicht treffe. Er muß sich hüten, Mitleiden für böse Menschen zu erweken; das Laster muß er mit Abscheu, heftige Leidenschaften aber mit Furcht und Schreken zu begleiten suchen. Dieser Philosoph hält überhaupt die heftigsten Leidenschaften für unanständig, und es scheinet, als wenn er auch blos deswegen das Trauerspiel verwerfe, weil man den Menschen nicht zu heftigen Leidenschaften reizen soll.

Etwas gründliches ist ohne Zweifel in seiner Bedenklichkeit. Es giebt Leidenschaften, die, wenn man sie oft und stark fühlt, das Gemüth erniedrigen, und die Nerven des Geistes schwächen. Von dieser Art sind die Zärtlichkeit und die Traurigkeit. Sie haben aber in den zwey ersten Gattungen selten statt; wir werden gleich davon sprechen. Allein Abscheu vor großen Lastern, Furcht und Schreken, als Folgen von übertriebener Leidenschaft, können nicht zu weit getrieben werden. Man muß nur das Weichliche, Weibische oder gar Kindische vermeiden.

Nur vor einer Art des Uebertriebenen muß der Dichter gewarnet werden. Die alten Dichter scheinen in Behandlung der Charaktere und Leidenschaften sich näher an der Natur gehalten zu haben, als die meisten Neuern. Diese übertreiben die Sachen gar zu oft. Mancher Dichter scheint nur den Menschen für grausam zu halten, der alles um sich herum ermordet; nur den für jaghaft, der die Luft mit Heulen und Jammern erfüllt, nur den für standhaft, der wie jene abentheuerliche Ritter in tausend Gefahren sich mit der größten Unbesonnenheit stürzet, und ganze Heere erlegen will. In diesen Fehler ist der große Corneille gar ofte gefallen. Man sieht leicht, daß eine solche Behandlung der Leidenschaften und der Charaktere nicht nur von keinem Nutzen, sondern gar schädlich sey. Eine prahlerische Größe erwekt keine Bewundrung mehr, und alles Uebertriebene in den Leidenschaften, die man uns vorbildet, wird kalt und ohne Kraft.

Liebe, Bewundrung, Haß und Abscheu, sind die Leidenschaften, welche die zwey ersteren Arten des Trauerspiels in dem Zuschauer erweken sollen. Sie müssen aber nicht erzwungen, nicht durch übernatürliche Gegenstände mit Gewalt, nicht durch Ueberlistung, wie bey Kindern, sondern auf eine natürliche Weise, auf eine Art, die auf nachdenkende männ-

liche Gemüther würkt, nach und nach erzeuget werden. Man muß uns das Innere der Charaktere und Leidenschaften, nicht nur das Aeußere derselben sehen lassen.

Die dritte Art, oder das Trauerspiel der Begebenheiten, kann auf eine ihm eigene Art nützlich werden. Der verehrungswürdige **Marcus Aurelius** sagt in seinen moralischen Gedanken, das Trauerspiel sey zuerst erfunden worden, um die Menschen zu erinnern, daß die Zufälle des Lebens unvermeidlich seyen, und sie zu lehren, dieselben mit Geduld zu ertragen, *) dieses ist ein Nutzen, den man aus dem Trauerspiel ziehen kann. Man erhält ihn dadurch gewisser, als durch die Geschichte, die uns alles von weitem zeiget, da das Schauspiel, weil wir die Sachen vor uns sehen, ungleich stärker auf uns würket. Unglüksfälle, die zu unsern Zeiten in entlegenen Ländern geschehen, rühren uns wenig, noch weniger die, welche durch Raum und Zeit zugleich entfernt sind. Man hat deswegen den wichtigsten Begebenheiten oft die Kraft der Dichtkunst leihen müssen, welche uns die Gegenstände näher für das Gesicht bringt. Dieses ist die Absicht der **Epopee**, aber das Schauspiel bringt sie uns würklich vor Augen und hat deswegen die größte Kraft.

Was demnach wichtige Unglüksfälle lehrreiches an sich haben, so wol durch sich selbst, als durch das verschiedene Betragen der Menschen, dabey kann dieses Trauerspiel uns auf die vollkommenste Art verschaffen. Die Ungewißheit und Unzuverläßigkeit aller menschlichen Veranstaltungen; der Heldenmuth, womit einige Menschen das Unglük ertragen, die Schwachheit, die andre dabey äußern; was Vernunft, Tugend und Religion auf der einen Seite, was Leidenschaften und bloße Sinnlichkeit auf der andern Seite, bey ernsthaften Vorfällen in dem Betragen des Menschen würken; was ein Mensch vor dem andern, ein Stand vor dem andern, eine Lebensart vor der andern zuvor oder zurük hat, wird uns in diesem Trauerspiel nicht gelehrt, sondern unauslöschlich in die Empfindung eingegraben.

*) S. in dem XI. Buch.

Aristoteles hat gesagt, daß das Trauerspiel durch Erwekung des Mitleidens und Schreckens, das Gemüth von diesen Leidenschaften reinige, und seine Ausleger haben sich auf alle mögliche Seiten gewendet, um dieser Anmerkung einen begreiflichen Sinn zu geben. Die Art des Trauerspiels, wovon itzt die Rede ist, macht uns mit Unglüksfällen bekannt und vertraut, erwekt Mitleiden und Schreken, aber eben dadurch, daß es uns Erfahrung in solchen Sachen giebt, macht es uns stark sie zu ertragen. Wer viel in Gefahr gewesen, der wird standhaft, und wer durch viel Fatalitäten gegangen ist, ist im Unglük weniger kleinmüthig als andere.

Sollen aber diese Vortheile durch das Trauerspiel würklich erhalten werden, so muß der Dichter die Leidenschaften mit Verstand behandeln, so wie die Griechen es unstreitig gethan haben, deren Personen überhaupt gesetzter und männlicher sind, als man sie auf der heutigen, besonders der deutschen Schaubühne sieht. Wer mit weichlichten, zaghaften, durch Unglüksfälle außer sich gesetzten Menschen lebt, der verliert alle Stärke der Seele, und diese Würkung könnte auch das Trauerspiel haben, dessen Personen zaghaft, weinerlich und jammernd sind. Man kann den Schmerz, die Furcht, die Bangigkeit, das Schreken, als ein Mann und auch als ein Kind fühlen. Auf die erste Art muß der tragische Dichter seine Personen fühlen lassen. Diejenigen irren sehr, welche in dem

Trauer-

Trauerspiel den Zuschauer durch übertriebene Empfindlichkeit, durch Heulen und Klagen zu rühren suchen, da die Großmuth und Gelassenheit bey dem Unglük edler ist, als die große Empfindlichkeit. Durch Heulen und Klagen wird nur der Pöbel gerührt, und Plutarchus merkt sehr wol an, daß diejenigen, welche die Cornelia, die Mutter der Grachen, für wahnwitzig gehalten, weil sie den Mord ihrer Söhne mit Standhaftigkeit ertragen, selbst wahnwitzig und für das Große der Tugend unempfindlich gewesen. Wenn der Trauerspieldichter nicht blos das Volk ergötzen, sondern ihm nützlich seyn will, so sehe er auf große Tugenden und lasse seine Helden im Unglük edel und standhaft, nicht aber zaghaft seyn.

Es kann sehr nützlich seyn, wenn der Dichter untersucht, woher es doch kommt, daß die Neuern so gerne Unglücksfälle der Verliebten auf die tragische Bühne bringen, wovon man kaum wenige Spuhren bey den Alten findet. Ohne Zweifel waren sie den Alten nicht wichtig, nicht ernsthaft, nicht männlich genug; ohne Zweifel urtheilten sie von diesem Tragischen, daß es das Gemüth zu weichlich mache, und daher läßt sich abnehmen, was für eine Art und was für ein Maaß der Rührung sie zu erreichen gesucht haben.

Das Trauerspiel der Begebenheiten kann auf zweyerley Weise behandelt werden; entweder kann das volle Unglük, das den Inhalt der Handlung ausmacht, schon von Anfang vorhanden seyn; oder es entsteht erst durch die Handlung. Im ersten Fall muß die Handlung so geführt werden, daß sie mit dem Ausgang, den das Unglük hat, mit dem, was dadurch in dem Zustand der handelnden Personen hervorgebracht wird, ihr Ende erreicht; so wie in dem Oedipus zu Theben des Sophokles, und im Hippolithus des Euripides, dem Ajax des Sophokles. Im andern Fall entsteht das Unglük aus der Handlung, welche sich eigentlich damit endiget. Diese Art scheint von geringerm Werth zu seyn, als die erstere.

Endlich haben wir noch die vierte Gattung zu betrachten; das Trauerspiel der Unternehmungen. Die Handlung desselben besteht in einer wichtigen Unternehmung, wie z. B. die in der Elektra, in der Iphigenia in Tauris und tausend andern. Es ist leicht, die Wichtigkeit dieser Gattung einzusehen. Das Gemüth ist gleich von Anfang in einer großen Spannung, und von Seite der handelnden Personen, werden die wichtigsten Gemüthskräfte angestrengt. Bald ist die höchste Klugheit, bald großer Verstand, bald Verschlagenheit, bald ausnehmender Muth, bald Verläugnung seiner selbst, bald eine andere große Eigenschaft des Geistes oder des Herzens, oft mehrere zugleich, durch die ganze Handlung in beständiger Würksamkeit. Dazu kommen denn die dagegen arbeitenden Kräfte, die zu überwinden sind, wenn der Ausgang dem Unternehmen gemäß, oder die überwunden werden, wenn das Unternehmen fehl schlägt. Kurz, was in dem Bestreben der Menschen groß und wichtig seyn kann, was Zufall und gute oder schlechte Aufführung bewürken oder veranlassen, kann in dieser Gattung vorgestellt werden.

Dieses Trauerspiel kann zur Schule jeder heroischen Tugend werden; zugleich aber kann es jede Gefahr, womit große Unternehmungen verbunden sind, jeden Zufall, der sie befördert, oder zernichtet, jede befördernde oder hindernde Ursache großer Begebenheiten vor Augen legen. An der Wichtigkeit dieser Gattung kann niemand zweifeln; so wenig, als an der Schwierigkeit die sie hat. Denn keine Gattung erfodert mehr Verstand und Ueberlegung, als diese, mehr

mehr Kenntniß der menschlichen Geschäffte und Kräfte.

Aus allen diesen Anmerkungen erhellet hinlänglich, auf wie vielerley Art das Trauerspiel nüzlich werden könne, wenn es nur gehörig behandelt wird. Man sieht aber auch zugleich, daß die glükliche Ausführung desselben nur von Männern zu erwarten sey, die über das gemeine Maaß der Denkungsart erhaben sind. Niemand bilde sich ein, daß eine interessante Begebenheit, die ernsthafte Empfindung erwekt, ins kurze gezogen, und auf der Schaubühne vorgestellt, eine gute Tragödie ausmache. Es wird dienlich seyn, die Haupteigenschaften eines guten Trauerspiels hier in Betrachtung zu ziehen. Aristoteles hat sechs Punkte im Trauerspiel angemerkt, deren jeder eine besondere Betrachtung verdienet. Die Fabel, die Sitten, die Schreibart, die Sittensprüche, die Veranstaltungen der Schaubühne, die Musik. Wir wollen von jedem besonders sprechen.

Von der Beschaffenheit des Inhalts, oder dem tragischen Stoff, ist bereits gesprochen worden. Wir merken darüber nur noch dies einzige an, daß es ein großer Vortheil für den Dichter sey, wenn er einen bekannten Inhalt wählt. Er hat alsdenn nicht nöthig, die handelnden Personen so vieles, das der Handlung vorhergegangen, erzählen zu lassen; weil die Sachen dem Zuhörer schon bekannt sind. Bey etwas verwikelten Begebenheiten ist es höchst schwer, dem Zuschauer, dem die Handlung noch ganz unbekannt ist, auf eine natürliche Weise in dem rechten Gesichtspunkt zu setzen. So sind in Corneilles **Rodogüne** die Erzählungen der Laodice, die diesen Endzwek haben, fast unausstehlich. Also kommt hier zuerst die Behandlung der Fabel in Betrachtung. Aristoteles verlangt zuerst davon, daß sie vollständig, ganz und von einer anständigen Größe sey.

Im Trauerspiel muß also eine Handlung zum Grund gelegt werden, das ist, es muß ein wichtiger Gegenstand da seyn, der die Thätigkeit der handelnden Personen in einem hohen Grad reizt, Glük oder Unglük, großer Vortheil oder großer Schaden, oder wie man sich mit einem Worte ausdrükt, ein wichtiges Interesse, an dem die handelnden Personen Antheil nehmen. Sie müssen nicht auf die Bühne kommen, um sich über geschehene oder zukünftige Dinge zu unterreden; denn dieses macht kein Schauspiel aus, sondern sie müssen etwas unternehmen, etwas, das sie wünschen, zu erhalten suchen, oder etwas, das sie fürchten, zu hintertreiben. Denn dadurch werden nicht nur alle Seelenkräfte der handelnden Personen gereizt, sondern auch die Zuschauer werden in Aufmerksamkeit und Erwartung gesetzt.

Es muß nur ein solches Interesse zum Grunde liegen, das die Aufmerksamkeit beständig in der gehörigen Spannung unterhalte, und der Zuschauer nur mit einem einzigen Gegenstand, der ihn ganz beschäfftiget, zu thun habe. Es könnte nicht anders als schädlich seyn, wenn der Zuschauer zwey wichtige Handlungen zugleich überdenken, und jeder in ihrer Entwiklung folgen müßte. Eine einzige beschäfftiget ihn ganz, daher sind die Trauerspiele von doppelter Handlung als fehlerhaft in der Anlage zu verwerfen. Sie können große einzele Schönheiten haben, aber einzele Scenen machen kein Trauerspiel aus.

Die Handlung muß vollständig und ganz seyn, das ist, man muß ihren Anfang und ihr Ende sehen. Wenn der Anfang mangelt, so ist der Zuschauer unruhig und ungeduldig zu wissen, warum die handelnden Perso-

nen

sonen in so großer Würksamkeit sind. Kein Mensch kann sich enthalten, wenn er einen Zusammenlauf von Leuten sieht, die ein wichtiger Gegenstand beschäftiget, zu fragen, was die Ursache davon sey. So lang er diese nicht weiß, kann er das, was er sieht, nicht gehörig beurtheilen. Die Begierde, zu erfahren, wie dieser Handel angefangen habe, macht, daß er weniger auf das, was geschieht, Achtung giebt. Erst alsdenn, wenn man die Ursache oder Veranlassung einer wichtigen Handlung weiß, hat man die Aufmerksamkeit völlig auf das gerichtet, was nun vorgeht.

Dieses ist nicht so zu verstehen, daß das Trauerspiel nothwendig bey der ersten Veranlassung zur Handlung anfangen müsse. Denn dieses wäre vielmehr ein Fehler. Die Veranlassung gehört noch nicht zur Handlung selbst. Aber man muß sie dem Zuschauer zu wissen thun; zwar kann dieses geschehen, wenn die Handlung schon angegangen, aber es muß bald geschehen. So fängt Sophokles seinen Ajax nicht damit an, daß er uns sehen läßt, aus welcher Ursache, und wie er rasend wird, er ist es schon. Aber wir erfahren gleich, warum er es geworden, und dieses ist der wahre Anfang der Handlung. Der Dichter, der seine Kunst versteht, eröffnet die Handlung gleich damit, daß er uns Personen sehen läßt, die eine große Angelegenheit beschäftiget. Dies fängt an, unsre Aufmerksamkeit zu reizen; denn unterrichtet er uns bald, welche Angelegenheit dieses ist, und woher sie kommt, damit wir desto richtiger beurtheilen können, was geschieht. Der Unterricht von der Veranlassung und den Ursachen der Handlung, den wir durch die handelnden Personen bekommen, wird die Ankündigung genennt, wobey verschiedenes zu bedenken ist, das wir in dem besondern Artikel darüber näher bestimmt haben. So sehen wir in dem Oedipus in Theben des Sophokles, daß das ganze Volk mit großer Feyerlichkeit und Trauer sich vor dem Pallast ihres Königs versammelt. Dies ist der Anfang des Trauerspiels, aber nicht der Handlung. Wir erfahren aber bald aus dem Antrag des Priesters an den König, daß eine schreckliche Pest seit einiger Zeit in Theben herrscht, daß dieses verderbliche Uebel eine Strafe der Götter sey, wegen des ungerochen gebliebnen Mordes des vorigen Königs, und daß das Volk kommt, wo möglich, die Entdekung des Mörders und seine Bestrafung zu bewürken, dieses ist der Anfang der Handlung.

Die Handlung muß ihr Ende haben; das ist so viel, es muß etwas geschehen, was auf einmal die Thätigkeit aller handelnden Personen hemmt oder überflüßig macht; etwas woraus klar erhellet, warum itzt die Personen, die wir so beschäftiget gesehen, aufhören zu handeln. Dieses geschieht entweder, wenn sie ihren Endzwek erreicht haben, oder in die Unmöglichkeit gesetzt worden, ihre Würksamkeit in Absicht auf das Interesse der Handlung fortzusetzen. Dieses ist nothwendig, weil sonst der Zuschauer in Ungewißheit über den Ausgang der Sache bleibt, welche ihm Nachdenken verursachet, und seine Aufmerksamkeit von den Hauptgegenständen abzieht; weil er sonst einen großen Theil des Nutzens, den das Schauspiel ihm geben soll, vermißt, da er nicht sieht, was für einen Ausgang die Unternehmungen der handelnden Personen gehabt haben. Wenn man das Verhalten der Menschen bey Unternehmungen beurtheilen soll, so muß man der Sache bis zum Ende nachgehen. Dieser Theil des Trauerspiels, in welchem die Handlung ihr Ende erreicht, heißt der Ausgang, und wir haben das, was dabey

dabey zu merken ist, in einem besondern Artikel vorgetragen.

Endlich gehört auch zur Vollständigkeit der Handlung, daß man den ganzen Verlauf der Sachen erfahre, und über keinen Umstand in Ungewißheit bleibe, woher er gekommen, oder was er in der Sache verändert habe; daß man den völligen Zusammenhang der Sachen erkenne, und daß keine Würkung vorkomme, deren Ursache verborgen geblieben. Denn sonst würde unser Urtheil über die Sachen ungewiß, und wir würden in zerstreuende Zweifel gerathen.

Und hieraus läßt sich sehen, daß der Philosoph, dessen Regeln wir hier erläutern, sie nicht ohne wichtige Gründe vorgeschrieben habe. Eben so verhält sichs auch mit dem, was er von der Größe sagt, die er nicht ausmißt, sondern blos durch einen Fingerzeig angiebt, indem er sagt, die Handlung müsse eine anständige Größe haben. In der That wird ein verständiger Dichter hierüber nicht lange in Ungewißheit seyn. Eine Handlung, die in wenig Minuten ihr Ende erreicht, schikt sich zu keinem Schauspiel, weil in so kurzer Zeit die Charaktere und Leidenschaften der handelnden Personen sich nicht sehr entwikeln können, und weil es überhaupt angenehmer ist, einen interessanten Gegenstand so lange zu verfolgen, daß man einigermaßen gesättiget wird. Die Dauer der Handlung, nämlich des bloßen Zuschauens derselben, muß wenigstens eine Stunde einnehmen, weil sie sonst die Begierde mehr reizen, als befriedigen würde.

Auf der andern Seite aber muß sie auch nicht von einer ermüdenden Länge seyn. Das beste Schauspiel, das unsre Aufmerksamkeit in beständiger Spannung hält, und das muß das Trauerspiel thun, dürfte nicht über drey Stunden währen, so würde es uns gewiß ermüden; auch die Schauspieler könnten es schwerlich mit dem nöthigen Feuer länger aushalten.

Aus diesen Schranken, die wir aus guten Gründen der Dauer des Schauspiels setzen, läßt sich nun die Größe der Handlung abnehmen. Wenn alles natürlich und ungezwungen seyn soll, welches in allen Werken der Kunst eine Haupteigenschaft ist, so kann die Handlung keine größere Ausdähnung in der Zeit haben, als ohne Zwang in der Dauer des Spiels vorgestellt werden kann. Allein eine Handlung von irgend einer Wichtigkeit ist selten so kurz. Man nimmt es deswegen auch nicht so sehr genau, und setzt zum voraus, daß der Zuschauer, der mit dem beschäfftiget ist, was er vor sich sieht, den, was ausser der Scene geschieht, die Zeit eben nicht genau vorrechne. Man findet sich eben nicht sehr beleidiget, daß eine Person, die etliche Minuten lang von der Scene weggewesen, und nun wieder kommt, inzwischen etwas verrichtet habe, wozu eine drey oder viermal längere Zeit, als ihre Abwesenheit gedauert hat, erfodert wird. Daher kommt es, daß ofte Handlungen vorgestellt werden, die natürlicher Weise einen ganzen Tag wegnehmen müßten. Die Alten sind aber in diesem Stük genauer gewesen, als wir sind. Viele von ihren Trauerspielen sind so, daß die ganze Handlung auch in der Natur währender Zeit der Vorstellung hätte geschehen können, wiewol sie doch auch nicht ohne alle Ueberschreitung des Maaßes sind. Daß sich die Neuern hierin mehr Freyheit erlaubt haben, mag meistentheils daher kommen, daß sie sich nicht getrauen, ohne viel Verwiklung und Mannichfaltigkeit der Zufälle unterhaltend genug zu seyn. Dieses trauten sich die Griechen zu, und konnten es auch. Es giebt bey ihnen Trauerspiele, die höchst einfach, und doch höchst unterhaltend sind, wo die Handlung durch viele Scenen sehr wenig fortrükt, der

Zuschauer

Zuschauer aber in beständig lebhafter Würksamkeit ist.

Daß **Shakespear**, der größte tragische Dichter unter den Neuern, sowol diese, als manche andre Regel übertreten, und doch gewußt hat, zu gefallen, beweißt nichts dagegen. Wenn er zu dem großen Verdienst, das er würklich hat, noch die Beobachtung der Regeln auch hinzugethan hätte, so wäre er noch größer, und würde noch mehr gefallen. Ein gothisches Gebäude kann einige sehr gute Parthien haben, deswegen ist es doch ein Werk, das im ganzen ohne Geschmak ist. Viele Gemählde von **Rembrand** sind in einigen Stüken bewundernswürdig, sonst aber jedem Menschen von Geschmak unausstehlich. Indessen wollen wir gar nicht behaupten, daß nur das Trauerspiel gut sey, das nach den Regeln der Alten behandelt wird: aber diese Behandlung halten wir überhaupt für die beste. So viel von der Beschaffenheit der Handlung.

Der zweyte wesentliche Punkt, worauf es beym Trauerspiel ankommt, betrift nach dem **Aristoteles** die Sitten, und darunter scheint er alles zu begreifen, was zum Charakter, der Denkungsart, und den Quellen der Handlungen der Personen gehört. Wenn der Philosoph, wie es scheint, die Fabel würklich für das wichtigste Stük des Trauerspiels gehalten hat, so können wir nicht seiner Meinung seyn, weil es uns außer Zweifel scheint, daß die Sitten ein wichtigerer Theil seyen. Eine der vornehmsten und wichtigsten Fabeln, die jemals auf die tragische Bühne gekommen, ist die vom **Oedipus in Theben.** Eine wütende Pest droht der ganzen Stadt den Untergang; die Priester geben vor, sie werde nicht eher nachlassen, bis der Mörder des vorigen Königs entdekt, und bestraft sey. Oedipus, der wegen seiner vortrefflichen Regierung angebetet wird, setzt sich vor, alles mögliche zu thun, um den Mörder zu entdeken und zu strafen. Es ergiebt sich aus der Untersuchung, daß er selbst, ohne es gewußt zu haben, dieser Mörder ist, daß der ermordete König sein Vater gewesen; daß die Königin, die er geheirathet hatte, seine leibliche Mutter ist; daß seinen Aeltern vorhergesagt worden, ihr Sohn würde seinen Vater umbringen, und seine Mutter zur Gemahlin nehmen; daß zur Vereitelung dieser Prophezeyung der Vater gleich nach seiner Geburt ihn in eine Wildniß den Thieren auszusetzen befohlen habe; daß alles dessen ungeachtet er am Leben geblieben, und durch die seltsameste Fatalität alles würklich begangen habe, was vorher gesagt worden. Nach dieser Entdekung sticht er sich selbst die Augen aus, verläßt den Thron und die Stadt, und besänftiget dadurch den Zorn der Götter. Dies ist die Fabel. Wunderbar, höchst seltsam und sehr tragisch. Man kann daraus sehen, daß der Mensch seinem Schikſal nicht entgehen kann, daß auch dem rechtschaffensten Menschen schrekliche Unglüksfälle betreffen können. Aber alles dieses scheint doch weniger wichtig zu seyn, als die Empfindung und die Aeußerung der Leidenschaften und des Betragens der interessirten Personen bey solchen Umständen. Wir wollen den Oedipus, die Königin, seine Freunde, das Volk hiebey näher kennen lernen, ihre Gedanken, ihre Leidenschaften, ihr Betragen nach den kleinsten Umständen wissen, und dieses scheinet uns bey dieser Sache das Wichtigste zu seyn. Wenn man uns erzählt, daß ein Schiff durch Sturm so lang in der See gehalten worden, bis alle Lebensmittel verzehrt worden; daß der Hunger so sehr überhand genommen, daß das Volk einen Menschen geschlachtet, und sich von dessen Fleisch genährt habe, und daß in dem Augenblik, da der zweyte sollte

geschlach-

geschlachtet werden, ein Schiff in der Ferne entdekt worden, das den Unglüklichen Rettung gebracht; so erstaunt man zwar über einen solchen Fall; aber die nähern Umstände zu wissen, das Jammern der Leute zu hören, ihren Berathschlagungen beyzuwohnen, die Empfindungen, Leidenschaften, und das Betragen eines jeden zu sehen, scheint doch das Wichtigste bey der Sache zu seyn.

Das erste, was der Dichter in Ansehung der Sitten zu beobachten hat, ist, ihnen eine gewisse Größe zu geben. Die Menschen, die er handeln läßt, müssen Menschen von der ersten oder obersten Gattung seyn. Nicht eben in Ansehung ihres Ranges und Standes, die ihnen nur eine äußerliche Größe geben, die zwar auch etwas zur Würkung beyträgt, aber den Sachen noch nicht den wahren Nachdruk giebt; sondern Menschen, deren Gemüthkräfte das gewöhnliche Maaß überschreiten. Es giebt unter Menschen vom höchsten Rang kleine schwache Seelen, und unter dem gemeinesten Haufen Männer von großem und starkem Gemüthe. Die Größe in den Sitten ist die Größe der Seele, sowol im Guten, als im Bösen. Sie zeiget sich in durchdringendem Verstand, in starkem männlichen Muth, in kühnen Entschließungen, in Absichten und Begierden, die etwas Großes zum Grunde haben, in gefährlichen oder auf wichtige Dinge abzielenden Leidenschaften. Im Trauerspiel müssen wenigstens die Hauptpersonen Menschen seyn, deren Kräfte, von welcher Art sie seyen, große Veränderungen in Absicht auf Glük und Unglük hervorzubringen im Stande sind.

Es scheinet, als wenn einige neuere tragische Dichter das Große in der Heftigkeit der Leidenschaften setzen, die es allein nicht ausmacht. Auch ein Kind, ein schlechter Mensch, eine schwache Frauensperson kann in heftige Leidenschaften gerathen. Aber es können vanæ sine viribus iræ seyn. Ein Kind, das sich über eine Kleinigkeit erbost, ein nichtsbedeutender Mensch, der mit der größten Heftigkeit eine Kleinigkeit zu erhalten sucht, eine schwache Frauensperson, die sonst in der Welt keine wichtige Rolle spielt, aber vor Liebe rasend worden, sind keine tragische Gegenstände. Es ist nicht diese Größe, die wir in den Sitten verlangen.

Man muß uns Menschen zeigen, deren Denkungsart, deren Absichten, deren Triebfedern der Handlungen uns wichtig scheinen, und die im Stand sind, Dinge zu bewürken, die auch in männlichen Gemüthern Furcht oder Bewundrung erweken. Es ist also ganz natürlich, wiewol nicht schlechterdings nothwendig, daß man zum Trauerspiel Personen vom höchsten Range nimmt. Denn diese haben natürlicher Weise größere Absichten, als geringe Menschen; ihnen sind gemeiniglich keine Kleinigkeiten mehr wichtig; die größern Geschäfte, deren sie gewohnt sind, geben ihnen auch eine größere Denkungsart; ihre Tugenden und Laster, ihre Fehler und ihre Klugheit sind von wichtigern Folgen. Da es aber auch unter den Großen kleine Seelen giebt, und auch an Höfen der Monarchen bisweilen Kleinigkeiten durch sehr verwikelte Intriquen betrieben werden, so hat das Trauerspiel noch deswegen keine Größe, wenn hohe Personen darin aufgeführt werden; denn auch diese können in ihren Sitten ohne alle Größe seyn.

Die Menschen also, die man uns im Trauerspiel zeiget, müssen Menschen von einer beträchtlichen moralischen Größe seyn. In ihren Reden und Urtheilen muß sich ein großer Verstand, Kenntniß und Erfahrung der Welt zeigen; in ihren Absichten muß nichts kleines seyn, sondern sie müssen auf Dinge gehen, die kein

Mensch

Mensch von Verstand verachten kann; ihr Gemüth muß eine männliche Stärke haben, ihre Leidenschaften müssen wichtige Folgen versprechen. Dieses sind die zur Größe der Sitten gehörigen Punkte, die wir den Dichtern zu ernsthafter und anhaltender Ueberlegung anheim stellen.

Vielleicht fällt hier Jemanden der Zweifel ein, warum eine solche Größe der Sitten im Trauerspiel eben nöthig ist; warum man nicht könnte ernsthafte Handlungen, so wie sie etwa unter einem einfältigen, sanftmüthigen Volke, das keine große Angelegenheiten kennt, so wie uns etwa die Dichter die Menschen des goldenen Zeitalters, oder einer Schäferwelt vorstellen, auf die tragische Bühne bringen. Hierauf können wir anmerken, daß dergleichen Sitten in Trauerspielen, die in einer Schäferwelt aufzuführen wären, sich allerdings recht gut schiken würden. Aber in großen politischen Gesellschaften, wo der Charakter und die Handlung eines Menschen, das Schikſal vieler Tausenden bestimmen können; wo man schon gewohnt ist, große Dinge zu sehen, große Dinge zu begehren, sehr verwikelte Gegenstände zu betrachten; wo man Menschen findet, die großer Dinge fähig sind; wo man Fälle erlebt hat, die von erstaunlichen Folgen gewesen, in einer solchen Welt gehören Sitten von der Größe, wie wir sie beschrieben haben, auf die tragische Bühne, um bey dem Zuschauer ernsthaftes Nachdenken, und starke Empfindungen zu erweken. Die Menschen, welche in großen politischen Gesellschaften leben, sind überhaupt von einer höhern Gattung, als jene im Stande der Natur lebenden; sie nehmen in allem, wo sie ihre Thätigkeit zeigen, einen höhern Schwung; das, was unter der Größe ihrer Gattung ist, reizt ihre Aufmerksamkeit nicht. Man muß ihnen also Sitten, die nach ihrer Art groß sind, vorstellen.

Freylich muß der Dichter, der für ein besonderes Volk arbeitet, die Größe der Sitten nach der Denkungsart seines Volks abzumessen wissen. Wer in der Tragödie Nationalgegenstände bearbeitete, der müßte dieses nothwendig beobachten. Es wäre ungereimt, einem Staatsmann einer kleinen Republik Gesinnungen eines großen Monarchen, oder die Größe der Absichten eines römischen Consuls zu geben. Aber die schönen Künste sind in Absicht ihrer Anwendung nicht in der Verfassung, daß sie auf Nationalbedürfnisse angewendet würden. Daher auch die genaue Abmessung der Größe in den Sitten nicht beobachtet wird.

Bey der Größe der Sitten hat der Dichter sich wol in Acht zu nehmen, daß er nicht ins Uebertriebene oder gar ins Abentheuerliche falle; eine falsche Größe, die ins Kleine und so gar ins Abgeschmakte ausartet. Die Gränzen, an denen das Große aufhört und ins Uebertriebene fällt, lassen sich fühlen, aber nicht abzeichnen. Hier helfen keine Regeln; ein gesunder Verstand und eine scharfe Beurtheilungskraft des Dichters, können allein ihn vor diesem Fehler bewahren. Wenn er nicht merkt, wo die Kühnheit an die Tollheit, der Zorn an die Raserey, Zuversichtlichkeit an Großsprecherey, Verstand an Spitzfündigkeit, Großmuth an Schwachheit gränzt, so kann ihn niemand vor Ausschweifungen bewahren. Das Trauerspiel erfodert einen Mann, der selbst groß in seinen Sitten ist. Für junge, in der Welt unerfahrne, in ihrer Lebensart eingeschränkte, mit bloßer Schulkenntniß versehene Leute, für solche, die mehr Einbildungskraft als Verstand haben, die von Kleinigkeiten großes Aufheben machen, schikt sich der Cothurn nicht, und wenn sie auch alle Regeln der Critik vollkom-

men inne hätten. Dazu gehören Männer, die groß denken, groß fühlen, und selbst groß zu handeln im Stande sind.

Nach der Größe in den Sitten kommt ihre Wahrheit in Betrachtung, nicht eben die historische, sondern die poetische. Was jede Person redt und thut, muß in ihrem Charakter und in den Umständen gegründet seyn; man muß die Möglichkeit, daß sie so denken, so empfinden und so handeln, einsehen können, sonst fällt die Täuschung und die Theilnehmung, die zum Drama so nöthig sind, ganz weg. Man muß hiebey, wie Aristoteles angemerkt hat, auf zwey Dinge sehen, die zur Wahrheit der Sitten gehören; auf das Nothwendige und auf das Schikliche. Das Nothwendige in den Sitten ist, wie alles andre Nothwendige in den Künsten, davon der besondere Artikel darüber nachzusehen, so wie auch über das Schikliche besonders gehandelt worden. *)

Noch eine Hauptanmerkung über die Sitten ist, daß dieselben mannichfaltig und mit guter Wahl gegen einander gestellt oder contrastirt seyn müssen. Die Verschiedenheit in den Sitten bringt Lebhaftigkeit in die Handlung, indem sie Schwierigkeiten und Bestrebungen hervorbringt, und indem Gegeneinanderstellung die Charaktere deutlicher bezeichnet.

Wir kommen nun auf die Betrachtung der tragischen Schreibart, die ohne Zweifel eines der vornehmsten Stüke des Trauerspiels ist. Denn durch die Fehler derselben kann ein sonst gutes Stük verdorben, und durch ihre Vollkommenheit ein schlechtes Stük erträglich werden. Von der Wichtigkeit der Schreibart oder des Ausdruks überhaupt, ist an einem andern Orte gehandelt worden.**)

*) S. Nothwendig; Schiklich.

**) S. Schreibart.

Hier ist sehr leicht einzusehen, daß der Dichter eine seiner vornehmsten Angelegenheiten aus der wahren tragischen Schreibart machen müßte. Er muß auf zwey Dinge die genaueste Aufmerksamkeit haben. Auf den Charakter der Person, die er reden läßt, und auf den Gemüthszustand, darin sie ist

Der Charakter bestimmt einen großen Theil dessen, was zum Ausdruk gehört. Ein kalter ruhiger Mensch, der dabey standhaft und unbeweglich ist, spricht in einem ganz andern Ton, und in andern Ausdrüken, als ein hitziger, und unbeständiger Mensch. Der zaghafte, schwache Mensch ganz anders, als der kühne und entschlossene. Nichts ist schwerer als den Ton der jedem Charakter eigen ist, zu treffen, und hierin wird der Dichter seine Stärke oder Schwäche am deutlichsten an den Tag legen.

Eine gesetzte, nachdrükliche und kurze Art zu reden schikt sich für ernsthafte, offene und redliche Charaktere; eine lebhafte, hinreissende oder etwas gewaltsame, etwas mehr wortreiche, für hitzige Temperamente. Durch besondere Regeln läßt sich das Sittliche der Schreibart nicht wol bestimmen. Die beste Gelegenheit, diese Materie zu studiren, giebt **Homer**. Denn bey ihm, vornehmlich in der Ilias, findet man die größte Mannichfaltigkeit der Charaktere, und zugleich die vollkommensten Muster der Uebereinstimmung des Sittlichen im Ausdruk mit dem Charakter. Wir müssen bey allgemeinen Bemerkungen stehen bleiben.

Da im Trauerspiel ein ernsthaftes Interesse alle Personen beschäfftiget, und da allezeit eine gewisse Größe in ihren Sitten seyn muß, so muß auch überhaupt die Schreibart diesen beyden Dingen angemessen seyn. Ueberhaupt muß mehr Verstand, als Einbildungskraft darin herrschen. Witz und Lieblichkeit in den Bildern und

Gleichnisse

Gleichnisse, schiken sich nicht zum tragischen Ausdruk; denn es muß schlechterdings nichts gesuchtes, nichts, was den Dichter sehen läßt, darin seyn. Die handelnden Personen sind allzusehr mit dem Interesse der Handlung beschäfftiget, als daß sie den Ausdruk suchen sollten.

Bey dieser weisen Einfalt muß der Ausdruk edel seyn; weil die Sitten so sind; edel, aber nicht hochtrabend. Niemand sucht in seinen Reden weniger vornehm zu thun, als würklich vornehme und großdenkende Menschen. Sie verachten den äußerlichen Schimmer überall, und also auch in ihren Reden. Sie sind sowol mit Beywörtern, als mit Bildern sparsamer, als andre Menschen, weil in jeder Sache das Wesentliche ihnen hinlängliches Licht giebt, und weil sie den geraden Ausdruk mehr, als gemeine Menschen in ihrer Gewalt haben. Sie haben nicht nöthig, einen Gedanken, aus Furcht sich nicht bestimmt genug auszudrüken, durch mehrere Redensarten zu wiederholen, weil sie ihn gleich das erstemal bestimmt auszudrüken wissen. Bey Kleinigkeiten halten sie sich nicht auf, folglich sind sie in ihren Reden nicht so ausführlich, als geringere Menschen, am allerwenigsten sind sie in ihrem Ausdruk übertrieben. Das Große ist ihnen groß, nicht ungeheuer, in bedenklichen Fällen drüken sie sich ernsthaft, aber nicht zitternd aus, das Schöne ist ihnen nicht gleich fürtreflich, und das Widrige nicht gleich zerstörend. Alles dieses gehört zu dem edlen tragischen Ausdruk.

In Absicht auf die Leidenschaften hat der tragische Dichter den Einfluß jeder derselben auf die Sprache auf das sorgfältigste zu studiren. Da von der Sprache der Leidenschaften in einem besondern Artikel gehandelt worden, so können wir uns hier darauf beziehen.

Endlich ist auch das Mechanische des Ausdruks zu bedenken. Es scheinet doch, daß die gebundene Schreibart dem Trauerspiel einen schiklichern Ton gebe, als die ungebundene, wiewol wir diese eben nicht schlechterdings verwerfen wollen. Nur ist dieses gewiß, daß ein guter leichtfließender Vers ungemein viel zur Kraft des Inhalts beyträgt. Jeder gereimter Vers, besonders aber der alexandrinische, scheinet etwas zu kleines für die Hoheit des Trauerspiels zu haben. Die Alten haben nicht immer einerley Versart gebraucht, und besonders Euripides hat damit öfters abgewechselt. Die Abwechslung des Schnellen und Langsamen scheint insonderheit im Trauerspiel ganz nothwendig zu seyn.

Von den Sittensprüchen, als dem vierten Hauptpunkt, sagen wir hier nichts, weil dieses an einem besondern Orte ausgeführt worden. *) Auch von den Veranstaltungen, als dem fünften, ist an seinem Orte gehandelt worden **) Das sechste Stük aber, nämlich die Musik, hat bey unserm Trauerspiel gar nicht statt, weil unsre Tragödien nicht von Musik begleitet werden. Die griechische Tragödie aber wurde so wie unsre Oper durchaus in Musik gesetzt. Dieses erhellet deutlich aus einer Frage, die Aristoteles in seinen Aufgaben aufwirft. ***) Was aber die Declamation betrifft, davon ist an einem andern Orte gesprochen worden †)

Fassen wir nun alles, was zum vollkommenen Trauerspiel gehört, kurz zusammen, so zeiget sich, daß folgende wesentliche Dinge dazu gehören.

*) S. Denkspruch.

**) S. Scene; Verzierung der Schaubühne.

***) Arist. Problem. XXVII.

†) S. Vortrag.

hören. Die Handlung muß ganz und vollständig seyn von ernsthaftem Inhalte ein einziges wichtiges Interesse muß darin statt haben, und sie muß eine eingeschränkte Größe haben; alles muß darin zusammen hangen, es muß nichts geschehen, das den Haupteindruk nicht vermehrt, nichts, davon man den Grund nicht einsieht Alles muß wolgeschlossen, ohne Mangel und ohne Ueberfluß seyn. Der Dichter muß uns die Hauptperson keinen Augenblik entziehen, es muß nichts geschehen, das die Handlung unvollkommen macht Die Verwiklungen müssen nicht zu künstlich und die Auflösungen nicht widernatürlich, nicht gewaltsam seyn. Die Sitten der Personen müssen groß und edel seyn, und in den Charaktern eine hinlängliche Mannichfaltigkeit seyn. Die Leidenschaften müssen stark aber nicht übertrieben und den großen Sitten anständig seyn.

Die Reden müssen überhaupt den Sitten und den Leidenschaften angemessen seyn. Es muß nichts gesagt werden, was nicht zur Sache gehört, am wenigsten etwas, das den Eindruk schwächt, (ein Fehler, darin Shakespear oft verfällt,) Ton und Ausdruk müssen für jeden Charakter und für jede Leidenschaft besonders abgepaßt seyn. Die Sittensprüche müssen wichtig seyn, und ohne alle zu bemerkende Veranstaltung von selbst aus der Empfindung entstehen.

Ueber den Ursprung des Trauerspiels ist viel Fabelhaftes von den Alten geschrieben, und von den Neuern ohne Ueberlegung und bis zum Ekel wiederholt worden. Die gewöhnliche Erzählung, da man ihren Anfang von des Thespis Karre macht, und denn so, wie Horaz fortfährt, ist die gewöhnlichste, aber gewiß fabelhaft. Der Mensch hat eine natürliche Begierde, Zeuge von großen und ernsthaften Begebenheiten zu seyn, die Menschen bey denselben handeln und leiden zu sehen. Darin liegt der erste Keim vom Ursprung des Trauerspiels, das aus eben diesem Grund älter, als die Comödie scheint.

Aller Vermuthung nach hat dieses das tragische Schauspiel bey mehrern Völkern, ohne daß eines die Sache von dem andern abgesehen habe, veranlasset. Man muß also eben nicht glauben, daß die Griechen es erfunden haben. Aber sehr alt scheinet es bey ihnen zu seyn. Stanley führt in seinen Anmerkungen über den Aeschylus eine Stelle aus einem alten Scholiasten an, welcher sagt, daß zu des Orestes Zeiten ein gewisser Thomis zuerst dramatische Spiele den Griechen sehen lassen, ὃς πρῶτος ἐξεῦρε τραγωδικὰς μελῳδίας. Suidas nimmt für ausgemacht an, daß Thespis der sechzehnte in der Zeitfolge gewesen sey; für den ersten giebt er einen gewissen Epigenes aus Sicyon an, der mehr als hundert Jahr vor dem Thespis gestorben.

Obgleich nach der gewöhnlichen Erzählung Aeschylus der erste gute Trauerspieler gewesen, so nennt Suidas Stüke, die den Phrynichus, einen berühmten Dichter, zum Urheber hätten, und auch Eusebius nennt andre vor jenen. Plato sagt ausdrüklich, daß die Tragödie lange vor Thespis im Gebrauch gewesen. *) Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die feyerliche Begräbniß großer Helden das Trauerspiel veranlasset haben, da die vornehmsten Thaten des Verstorbenen dabey vorgestellt worden. Wir finden, daß verschiedene Dichter bey dem Grabe des Theseus um den tragischen Preis gestritten haben. Diese Art des Wettstreites hat sich lange unter den Griechen erhalten. Artemisia hat bey dem Begräbniß ihres Gemahls Mausolus Wettstreite zu seinem Lobe halten lassen, die

*) S. Plat. Alcib. II. gegen das Ende.

die vermuthlich aus Tragödien bestanden haben; denn A. Gellius *) sagt, daß noch zu seiner Zeit eine Tragödie, **Mausolus**, von dem **Theodektes**, der einer der Streiter war, vorhanden gewesen sey. Es herrscht also in der Geschichte dieses Gedichts große Unaewißheit. Und wie soll man folgende Stelle des **Aristoteles** verstehen? „Dieser (Aristarchus) war ein Zeitverwandter des Euripides, welcher zuerst dem Drama die itzige Form gegeben.“ †) Doch stimmen die Nachrichten und Muthmaßungen darin überein, daß die Gesänge des Chors, so wie im Trauerspiel, also auch in andern Gattungen des Drama, ursprünglich der wesentlichste Theil desselben gewesen. Deswegen wurde die zwischen den Chören vorkommende Handlung Episodium genennt. **Aristoteles** sagt, daß die ältesten Chöre von Satyren gesungen worden, und **Casaubonus** ***) führt eine Stelle aus dem **Didymus** an, aus welcher erhellet, daß die Chöre des Trauerspiels ursprünglich Dithyramben, oder Lieder auf den Bacchus, abgesungen haben. Wenn man sich hiebey erinnert, daß die Alten die Geschichten einiger Götter bey gewissen heiligen Festen, durch allegorische Handlungen unter feyerlichen Gesängen vorgestellt haben, wie in Aegypten die Geschichte des **Osiris** und der **Isis**, in Syrien die Geschichte der **Venus** und des **Adonis**, in Griechenland die Geschichte der **Ceres** und **Proserpina**, imgleichen des **Bacchus**, und noch dabey bedenkt, daß die Trauerspiele sowol als die andern dramatischen Spiele zu den feyerlichen Handlungen einiger heiligen Feste gehört haben; so wird es wahrscheinlich, daß das Drama überhaupt in seinem Ursprung nichts anders gewesen, als die Vorstellung einer geheimen Geschichte aus der Götterhistorie. Nach vielen Veränderungen hat sich hernach, wie Aristoteles ausdrüklich berichtet, seine ursprüngliche Natur verlohren, und ist das geworden, was es zu seiner Zeit gewesen. *) Und hieraus läßt sich auch begreifen, woher die so große Verschiedenheit in den alten Nachrichten über den Ursprung des Trauerspiels entstanden. Es ist aber der Mühe nicht werth, hierüber weitläuftiger zu seyn. Vielleicht läßt sich der anscheinende Widerspruch, der sich in den Nachrichten der Alten findet, auch dadurch heben, daß man annimmt, die Tragödie sey in ihrem Ursprung blos ein Gesang von traurigem Inhalt gewesen, dadurch eine Art Rhapsodisten große Unglüksfälle fürs Geld besungen haben. Lucianus **) führt ein altes Sprüchwort an, das dieses zu bestätigen scheint, und aus welchem abzunehmen ist, daß einige trojanische Flüchtlinge, vermuthlich an einem Orte, da sie sich nach Zerstörung ihrer Stadt niedergelassen, einen Tragödiensänger gemiethet hatten, um sich die Zeit zu vertreiben, und daß dieser, ohne zu wissen, wer sie sind, die Trauergeschichte von der Zerstörung Troja gesungen habe.

Aus den Trauerspielen der Griechen, die wir noch haben, läßt sich sehen, daß sie ihre letzte Form erst zu den Zeiten des **Sophokles** bekommen haben. Denn die Trauerspiele des Aeschylus, der kurz vor dem Sophokles gelebt hat, sind gegen das, was seine Nachfolger auf die Bühne gebracht haben, noch rohe, blos aus dem

*) L. X. c. 17.

†) Οὗτος δὲ Ἀρίσαρχος σύγχρονος ἦν Εὐριπίδη, ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν.

***) De satyrica poesi.

*) Πολλὰς μεταβολὰς μεταβολλᾶσα ἡ τραγῳδία ἐπαυσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν ἑαυτῆς φύσιν.

**) Luc. in den Fischen.

dem groben gearbeitete Verſuche, aber Verſuche, an denen bereits, die Hand eines großen Meiſters zu ſehen iſt.

Man hält durchgehends dafür, daß das Trauerſpiel, ſo wie Sophokles es bearbeitet hat, in der höchſten Vollkommenheit, deren es fähig iſt, erſcheine. Die Neuern haben auch, ſo weit ihr Genie und der Geſchmak es ihnen verſtattet haben, dieſe Form, doch mit Ausſchließung der Chöre, beybehalten. Ob durch dieſe Weglaſſung das Trauerſpiel gewonnen oder verlohren, wollen wir nicht unterſuchen, da man itzt durchgehends darin übereinkommt, daß im Trauerſpiel nicht mehr ſoll geſungen werden, die Chöre aber den Geſang nothwendig machen. Darin bilden ſich einige Neuere ein, dem Trauerſpiel Vortheile verſchafft zu ſehen, daß der Raum zwiſchen den Aufzügen, der ehemals durch die Geſänge des Chors ausgefüllt worden, itzt beſſer dazu angewendet wird, daß die Handlung hinter der Bühne inzwiſchen fortrüket, welches bey den Alten nicht geſchehen. Daß aber dieſes eine Verbeſſerung ſey, wird nicht jedermann eingeſtehen. Vielen kommt es als ein elendes Hülfsmittel vor, die Mängel in der Anordnung der Fabel zu bedeken. Es wäre zu verſuchen, was für eine Würkung es thäte, wenn zwiſchen den Aufzügen Chöre erſchienen, die durch feyerliche Geſänge einige Eindrüke des vorhergegangenen Aufzuges noch tiefer einprägten. Freylich ſind dergleichen Aufzüge, da wir gar zu ſehr alle feyerliche öffentliche Handlungen eingehen laſſen, etwas fremde.

Das griechiſche Trauerſpiel kommt uns in Vergleichung des heutigen, beſonders des franzöſiſchen, vor, wie die griechiſchen Statuen eines Phidias, gegen die von Pigalen, oder gegen die gemahlten Bilder eines Watteau. Jenes zeiget bey der edelſten Einfalt und in ſeiner nakenden Geſtalt eine Vollkommenheit, eine Größe, die ſich der ganzen Seele bemächtiget; dieſe ſcheinen durch Lebhaftigkeit der Gebehrden und der Stellungen, und durch redende Minen ſchön. Aber dieſe Gebehrden und Reden drüken ganz gemeine und alltägliche Dinge aus, die im Gemüthe nichts, als die Lebhaftigkeit des Ausdruks zurüke laſſen. Daher wir den Verluſt ſo vieler hundert griechiſcher Trauerſpiele ſehr bedauren. Denn die Griechen haben eine große Menge tragiſcher Dichter gehabt, deren Verzeichniß beym Fabricius *) zu finden. Die Anzahl der Stüke, deren die Alten erwähnen, beläuft ſich weit über tauſend, davon kaum noch dreyßig übrig ſind, welche den Aeſchylus, den Sophokles und den Euripides zu Verfaſſern haben.

Die Römer waren, wie es ſcheint, auch in dieſem Stük weit hinter den Griechen zurük geblieben. Die einzigen römiſchen Trauerſpiele, die wir unter dem Namen des Seneka noch haben, ſind noch weiter hinter der Vollkommenheit der griechiſchen Stüke zurük, als die guten Stüke der Neuern. Doch ſcheint es, daß ſie auch gute Trauerſpiele gehabt, in deren Vorſtellung man ſich mit großer Gewalt gedrängt hat. „Suche reich zu werden, ſagt Horaz; es ſey mit Recht oder Unrecht, damit du nur die Trauerſpiele des Pupius in der Nähe ſehen könneſt.“ **) Es ſcheinet, daß unter den Neuern die Spanier zuerſt das Trauerſpiel wieder nach der guten Art der Alten einzuführen geſucht haben. Ein ſpaniſcher Schrift-

*) Bibl. Gr. L. II. c. 19.

**) Hor. Ep. I. 1, 65.

— — Rem facias, rem,
Si poſſis recte; ſi non, quocunque modo rem,
Ut propius ſpectus lacrimoſa poëmata Pupi.

Schriftsteller *) versichert, daß schon im Jahr 1533 Fernand Peres de Oliva zwey gute Trauerspiele, die Rache des Agamemnon, und die betrübte Hekuba, geschrieben habe. In Frankreich sind die ersten guten Trauerspiele von P. Corneille auf die Bühne gebracht worden, und gleich nach ihm hat Racine sie zu der Vollkommenheit gebracht, die sie nachher in diesem Laude nicht scheinen überschritten zu haben; wiewol noch nach ihm viele, besonders aber Crebillon und Voltaire, viel gute Stüke geliefert haben, die, wenigstens in einzelen Scenen, selbst gegen die griechischen nicht zu verwerfen sind.

Das größte tragische Genie unter den Neuern, vielleicht auch überhaupt, haben die Engländer an dem bewundrungswürdigen Shakespear gehabt, dem es aber bey diesem großen Genie an gereinigten Geschmak gefehlt hat. In seinen besten Stüken kommen neben Scenen von der höchsten tragischen Vollkommenheit, solche, die ins Abentheurliche fallen. In Deutschland scheinet eine schon ziemlich helle Dämmerung diesem Theile der Kunst bald einen vollen Tag zu versprechen.

Trio.

(Musik.)

Ein Instrumentalstük von drey obligaten Stimmen, z. B. einer Flöte, Violin und Violoncell. Es besteht insgemein, wie die Sonate, aus drey Stüken von verschiedenem Charakter, und wird auch oft Sonata a tré genennt. Es giebt aber auch dreystimmige Sonaten, die aus zwey Hauptstimmen und einem begleitenden Baß bestehen, und oft blos Trios genennet werden. Beyde Gattungen sind in Ansehung des Satzes sehr von einander unterschieden, und sollten daher in der Benennung nicht mit einander verwechselt werden.

Das eigentliche Trio hat drey Hauptstimmen, die gegen einander concertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. Jede Stimme muß dabey interessirt seyn, und, indem sie die Harmonie ausfüllt, zugleich eine Melodie hören lassen, die in dem Charakter des Ganzen einstimmt, und den Ausdruk befördert. Dies ist eine der schwersten Gattungen der Composition. Nicht diejenigen, die den dreystimmigen Satz *) allein verstehen, sondern die zugleich alles, was zur Fuge und dem doppelten Contrapunkt gehöret, völlig inne, und daneben einen fließenden und ausdruksvollen Gesang in ihrer Gewalt haben, können darin glüklich seyn.

Es giebt Trios, die im strengen und gebundenen Kirchenstyl gesetzt sind, und förmliche Fugen in sich enthalten: Sie bestehen insgemein aus zwey Violin- und einer Baßstimme, und werden auch Kirchentrios genennet. Diese müssen mehr wie einfach besetzt seyn, ohnedem sind sie von keiner Kraft. Die strenge Fuge, die bey feyerlichen Gelegenheiten und stark besetzten Musiken, durch das Volltönige, Feyerliche und Einförmige ihrer Fortschreitung alle Menschen rührt, hat in einem Kammertrio, wo jede Stimme nur einfach besetzt ist, außer auf den Kenner, dem die Kunst allenthalben willkommen ist, keine Kraft auf den Liebhaber von Gefühl; weil er durch keine Veranstaltung zu großen Empfindungen vorbereitet ist, und weil er blos auf das Einzele des Gesanges aufmerksam ist, der ihm in der Fuge nothwendig ohne Geschmak und Ausdruk vorkommen muß.

*) Dom Augustin de Montianoy Luyando, dessen Schrift unter dem Titel: Dissertation sur les tragedies espagnoles, ins Französische übersetzt worden.

*) S. Dreystimmig.

Daher erfodert das Cammertrio eine Geschiklichkeit des Tonsetzers, die Kunst hinter den Ausdruk zu verbergen. In den besten Trios dieser Art ist ein sprechender melodischer Satz zum Thema genommen, der wie in der Fuge in den Stimmen abwechselnd, aber mit mehrerer Freyheit, und nur da, wo er von Ausdruk ist, angebracht wird; oder es sind deren zwey oder drey, die oft von entgegengesetzem Ausdruk sind, und gleichsam gegen einander streiten. Singende und jedem Instrument gemäße Begleitung des Thema; freye Nachahmungen; unerwartete und wolklingende Eintritte, indem eine Stimme der andern gleichsam in die Rede fällt; durchgängig ein faßlicher und wolcadenzierter Gesang und Zwischensätze in allen Stimmen, ohne daß eine durch die andere verdunkelt werde; auch wol zur Abwechslung Schwierigkeiten und Passagen von Bedeutung, füllen den übrigen Theil des Stüks aus, und machen das Trio zu einem der angenehmsten Stüke der Cammermusik.

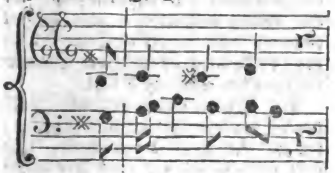
Gute Trios dieser Art sind aber selten, und würden noch seltener seyn, wenn der Tonsetzer sich vorsetzte, ein vollkommen leidenschaftliches Gespräch unter gleichen, oder gegen einander abstechenden Charakteren in Tönen zu schildern. Hiezu würde noch mehr erfodert werden, als wolklingende Melodien auf eine künstliche und angenehm ins Ohr fallende Art dreystimmig zusammen zu setzen. Nur der, welcher alle einzele Theile der Kunst mit einer fruchtbaren und lebhaften Phantasie verbände, und sich übte, jeden Zug eines Charakters oder einer Leidenschaft in den schildernden Gesprächen eines Heldengedichts, oder eines Drama, oder im Umgange, musikalisch zu empfinden, und in Tönen auszudrüken, würde eines solchen Unternehmens fähig werden, und das Trio zu der höchsten Vollkommenheit erheben.

Eben dieses läßt sich auch auf die uneigentlichen Trios, oder vielmehr dreystimmigen Sonaten von zwey Hauptstimmen mit einem blos begleitenden Baß anwenden, die übrigens in Ansehung des Satzes wie Duette, die von einem Baß begleitet werden, anzusehen, und denselben Regeln unterworfen sind. *) Unter diesen giebt es einige, wo die zweyte Stimme der ersten mehrentheils terzen- oder sextenweise folgt, oder blos die Stelle einer Mittelstimme vertritt, und in der Bewegung neben den Baß fortschreitet: diese Gattung erfodert einen, überaus reizenden und ausdruksvollen Gesang in der Oberstimme, und fremde und künstliche Modulationen im Satz, ohnedem geräth sie ins Langweilige und Abgeschmakte.

Niemand, als wer schon weit über die Lehrjahre der Composition hinweg ist, sollte es sich einfallen lassen, Trios zu setzen, es sey in welcher Gattung es wolle; da so gar viel dazu erfodert wird, ein gutes Trio zu machen. Unsere heutige junge Componisten setzen sich über diese Bedenklichkeiten weg. Daher werden wir von Zeit zu Zeit mit so viel schlechten Trios heimgesucht, in welchen oft nicht einmal der reine dreystimmige Satz beobachtet ist, wo jedes Stük insgemein aus etlichen nichtsbedeutenden Solopassagen, wozu die beyden andern Stimmen eine kahle Begleitung hören lassen, zusammengesetzt, und im Ganzen nicht ein Funken von Ausdruk oder Studium angetroffen wird. Welchem Zuhörer, der nur die geringste Kunstwissenschaft besitzt, muß nicht die Haut schaudern, wenn er hört, daß das Violoncell abwechselnd den Hauptgesang, der gar nichts baßmäßiges hat, führet,

*) S. Duett.

führet, und die Violinen den Baß dazu spielen? Z. B.



Trio bedeutet auch von zwey Menuetten, die zusammengehören, die zweyte, die dreystimmig gesetzt seyn muß, nach welcher die erste, die am besten nur zweystimmig ist, wiederholet wird. *)

Triole.

(Musik.)

Ist die Benennung von drey auf einander folgenden gleichen Noten, die den Zeitraum von zween einnehmen,

Wird die Triole aber statt vier geschwindere Noten angebracht, z. B. statt vier Sechszehntheilen auf ein Viertel, so bewürkt sie gerade das Gegentheil, und erschlafft gleichsam die Bewegung, wie hier:

Dieser Fall ist aber selten, und der zusammengesetzteren Eintheilung wegen schwerer zu spielen und zu verstehen, als in dem vorhergehenden Fall, weil es weit leichter ist, zwey, als vier Theile in ein Gedrittes zu bringen.

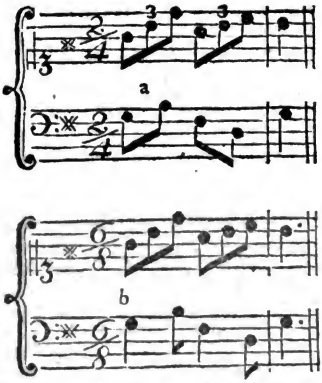
Ob nun gleich die Triolen fast wie die Tripelnoten des $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ und anderer

*) S. Menuet.

wenn z. B. drey Achtelnoten auf ein Viertel, oder drey Sechszehntelnoten auf ein Achtel angebracht werden. Sie werden, wo es des Vortrags wegen nöthig ist, daß man sie sogleich erkenne, durch die Zahl 3 über der mittelsten Note angezeiget.

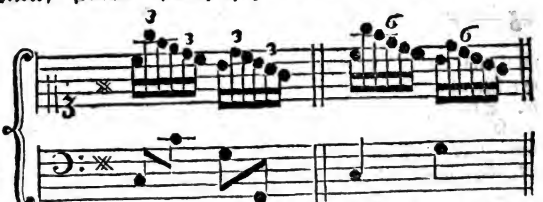
Die Triolen sind eine Erfindung der Neueren, und bey Gelegenheit des verzierten oder bunten Contrapunkts entstanden. Sie verrüken die natürliche Eintheilung der Zeit, ohne darüber unfaßlich zu werden, und bringen dadurch, daß drey Noten nicht länger dauern, als zwey, viele Lebhaftigkeit und Mannichfaltigkeit in die Glieder der Taktbewegung. So ist z. B. in folgendem Satz der zweyte Takt, der übrigens eine blos veränderte Wiederhalung des vorhergehenden Taktes ist, weit lebhafter an Bewegung und Ausdruk, als der erste:

ähnlicher Takte anzusehen sind, so sind sie doch von diesen fürnehmlich durch die harmonische Behandlung unterschieden. Bey den Triolen kann die Harmonie sich nicht bey der zweyten oder dritten Note verändern; bey den Tripelnoten hingegen kann jede Note eine andere Harmonie zum Grunde haben; sie sind daher auch schwerer im Vortrag, als die Noten der Triole, die ganz leicht vorgetragen werden. In zwey- oder mehrstimmigen fürnehmlich Clavierstüken hütet man sich, zwey Noten gegen eine Triple zu setzen, wie bey a, weil die gegenseitige Bewegung widrig, und schwer zu treffen ist: zu den Tripelnoten hingegen können iederzeit zwey Noten angebracht, und ohne die geringste Schwierigkeit getroffen werden, wie bey b.



Wollte man auch die erste und dritte Baßnote des ersten Beyspiels durch einen Punkt verlängern, und die zweyte und vierte zu Sechszehntheilen machen, so trifft die Sechszehntelnote doch nicht auf der letzten Note der Triole, sondern erst nach ihr; doch ist diese Zusammensetzung leichter zu treffen und zu verstehen, als die vorhin angezeigte, und kommt auch hin und wieder in Clavierstüken vor, ob sie gleich da noch ihre Schwierigkeiten im Vortrag behält.

Die Triolen haben vermuthlich zu den Sextolen Gelegenheit gegeben, die mit der Zahl 6 bezeichnet, und statt vier Noten auf einer Zeit angebracht werden, z. B. sechs Sechzehntel statt vier auf ein Viertel. Man unterscheidet sie aber im Vortrag auf eine merkliche Art von den Triolen. Diese werden, wenn auch ihre zwey zusammengezogen werden, wie die Achtel im $\frac{6}{8}$ Takt marquirt, nämlich drey und drey; jene hingegen wie die Achtel im $\frac{3}{4}$ Takt, nämlich zwey und zwey. Zu zwey zusammengesetzten Triolen können auf dem Claviere zwey Noten in der Baßstimme ganz bequem angeschlagen werden, zur Sextole aber nicht.



Daher sie genau bezeichnet werden müssen, wenn sie recht vorgetragen werden sollen.

Man hat in Solosachen noch mehr dergleichen Olen von 5, 7, 9 und mehreren Noten, für die man noch keine Namen hat, eingeführet. Sie erfodern aber einen geschikten Spieler, und sind bey dem allen, zumal wenn sie von keiner beträchtlichen Geschwindigkeit sind, und ihrer etliche auf einander folgen, von widriger Würkung auf den Zuhörer, weil sie die natürliche Taktbewegung ganz aufzuheben scheinen, da die Triolen und Sextolen hingegen sich leicht in jede Taktbewegung schiken, und wenn sie mit Geschmak und Ueberlegung angebracht werden, dem Gesang ein großes Leben geben.

Triton.

(Musik.)

Die Alten haben die übermäßige Quarte F-H Tritonus genennt, weil sie aus drey ganzen Tönen bestebt, folglich einen halben Ton höher ist, als die reine Quarte. Da man in dem damaligen System von keinem andern, als

als groſsen ganzen Tönen wuſste, so war das Verhältniſs desſelben von $\frac{512}{729}$. In dem heutigen System sind die zwey falschen Quinten ♯C-g und ♯G-d von diesem Verhältniſs, und unser Triton, der aus zwey groſsen und einem kleinen ganzen Ton zusammengesetzt ist, hat das Verhältniſs $\frac{32}{45}$, und ist folglich um $\frac{80}{81}$ tiefer, als der Tritonus der Alten

Dieses Intervall wurde vor Alters wegen seiner Härte und wegen der Schwierigkeit, es im Singen zu treffen, unter die unmelodischen Fortschreitungen gezählet, und an dessen statt muſste allezeit die reine Quarte F-B gesungen werden, wodurch denn auch die würkliche Einführung des B in der ältern Musik veranlasset worden. *) Auch in der heutigen Musik gehört sowol der Triton als seine Umkehrung, die falsche Quinte, unter die verbotenen melodischen Fortschreitungen, doch nur im strengen Kirchenstyl; auſserdem aber, und fürnehmlich in Recitativen, werden beyde bey nachdrüklichen Stellen ohne Bedenken gesetzt, und sind oft von der gröſsten Kraft und Schönheit in der Melodie.

Der Triton kömmt in allen unsern Durtonleitern von der vierten zur siebenden Stufe vor; man muſs ihn aber von der groſsen Quarte, die in den verminderten Dreyklang von der Quinte des Grundtones zur Octave desſelben vorkommt, wol unterscheiden. Ersterer ist die eigentliche übermäſsige Quarte, die in der Umkehrung zur falschen Quinte wird: die groſse Quarte des verminderten Dreyklanges aber wird in der Umkehrung zur verminderten Quinte. Jener ist ein dissonirendes, diese aber ein mehr consonirendes Intervall, deren Behandlung in der Harmonie sehr von einander unterschieden ist, wie an seinem Ort gezeiget worden. **)

*) S. B.

**) S. Quarte; Quinte.

Triumphbogen.

(Baukunst.)

Unter den Ueberbleibseln der ehemaligen römischen Pracht, befinden sich einige, denen man den Namen Triumphbogen gegeben hat; weil sie die Gestalt groſser gewölbter Stadtthore haben, und zum Andenken wichtiger Eroberungen gesetzt worden. Sie werden auch Ehrenporten genennt. Man siehet in Rom noch drey Denkmähler dieser Art, die den Kayſern Titus, Septimius Severus und Constantinus zu Ehren gesetzt worden. Sie sind alle drey nach einerley Form; ein sehr groſses und hohes Portal, zu desſen beyden Seiten sich noch zwey kleinere befinden. Die vordere und hintere Hauptseiten sind mit Säulen verzieret, die ein vollständiges Gebälke mit darüber gesetzter Attike tragen. Ueber den Bogen und an den Fries des Gebälkes findet man die Abbildung der groſsen Thaten, wodurch das Denkmal veranlasset worden, in Stein ausgehauen.

Es scheinet, daſs diese prächtigen Gebäude in Rom unter der Regierung der Kayſer aufgekommen seyn. Sie gehören überhaupt in die Classe der Denkmäler, von denen wir in einem besondern Artikel gesprochen haben. In den neuern Zeiten werden dergleichen Ehrenporten bey feyerlichen Einzügen groſser Monarchen bisweilen nachgeahmet, aber meistentheils auf eine sehr leichte Art gebaut, und hernach wieder eingerissen. Das groſse Portal an dem Königlichen Schloſs in Berlin, ist nach dem Muster des Triumphbogens des Kayſers Septimius Severus gebaut.

Troken.

(Schöne Künste.)

Es ist schwer, den eigentlichen metaphorischen Sinn dieses Worts, wenn

wenn es von Werken des Geschmaks gebraucht wird, zu bestimmen. Es scheinet überhaupt einen Mangel ästhetischer Annehmlichkeit eines Gegenstandes auszudrüken. Sehen wir auf die eiuentliche Bedeutung zurüke, in der das Wort ebenfalls etwas mangelhaftes bedeuten kann, so finden wir, daß es auch den Mangel der Säfte anzeiget, wodurch die natürlichen Körper des Pflanzen- und Thierreiches ein gesundes und wolgefälliges Ansehen bekommen. Eine trokene Pflanze ist zwar keines der ihr zukommenden wesentlichen Theile beraubet, aber der Lebenssaft, daher sie die volle Schönheit der Gestalt und das Gefällige des Ansehens erhalten sollte, fehlet ihr. Hievon scheinet die Bedeutung des Wortes, wenn es von Gegenständen des Geschmaks gebraucht wird, hergenommen zu seyn.

Diesem zufolge würde die Trokenheit zwar keinen Mangel des Wesentlichen oder des Nothwendigen; sondern blos Armuth, oder gänzliche Beraubung des Annehmlichen ausdrüken. In der That sagt man von einer Erzählung, sie sey troken, wenn sie auch bey der genauesten Richtigkeit des Wesentlichen der Geschichte, bey Anführung der kleinesten Umstände, weder die Phantasie, noch die Empfindung angenehm unterhält: und so wird überhaupt jeder Gegenstand des Geschmaks, der nur dem Verstande Richtigkeit zeiget, für den sinnlichen Theil unsrer Vorstellung aber nichts reizendes hat, troken genennt.

Und hieraus läßt sich unmittelbar abnehmen, daß die Trokenheit in Werken des Geschmaks ein sehr schwerer Fehler sey, weil sie dem Zwek derselben gerad entgegen steht. Eben der Annehmlichkeiten halber, in deren Mangel das Trokene besteht, wird ein Gegenstand ästhetisch, oder für die schönen Künste brauchbar, daher würde das schönste Gedicht, die Aeneis z. B. in einer trokenen Uebersetzung aufhören, ein Gedicht, ein Werk des Geschmaks zu seyn.

Man verfällt leicht ins Trokene, wenn man blos mit dem Verstand arbeitet und weder der Einbildungskraft, noch dem Herzen einen Antheil an der Arbeit giebt. Was in Absicht auf strenge Wissenschaft ein glüklicher Schwung des Genies ist, sich immer blos am Wesentlichen der Begriffe zu halten, und alles bis zur höchsten Deutlichkeit zu entwikeln, wird in schönen Künsten verderblich. In Werken des Geschmaks kommen die Säfte, wodurch sie ihr Ansehen, ihre Annehmlichkeiten und ihre Reizungen bekommen, von glüklicher Mitwürkung der Phantasie und des Herzens her. Wessen Phantasie bey der Arbeit nicht erhizt ist, oder wenigstens lacht; wessen Herz nicht Wärme dabey fühlt, der läuft Gefahr troken zu werden. Bey den mühesamen Arbeiten ist man in diesem Falle; deswegen jeder Künstler wolthut das Werk von der Hand zu legen, so bald ihm die Arbeit mühesam wird. In Werken des Geschmaks alles nach Regeln abpassen, anstatt dem Feuer des Genies zu folgen, macht ebenfalls troken. Nur die, die ihrer Materie völlig Meister sind, und die Mittel zur Ausübung gänzlich in ihrer Gewalt haben, vermeiden die Trokenheit.

Tropen.

(Redende Künste.)

Könnte im Deutschen durch Ableitungen gegeben werden. Denn die Tropen sind nichts anders, als Ableitungen der Wörter und Redensarten auf andre Bedeutungen. †) So wird

†) Verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio. Quintil. VIII. 6.

wird in der Redensart: **die ganze Stadt ist bestürzt**, das Wort Stadt von seiner eigentlichen Bedeutung auf die Bezeichnung der Einwohner abgeleitet, und ist in dieser Redensart ein **Tropus**. Es giebt, wie wir bald sehen werden, sehr viel Arten dieser Ableitung, jede Sprache hat eine unzählige Menge derselben, und sie entstehen aus verschiedenen Ursachen. Eine der gewöhnlichsten ist der Mangel eigentlicher Wörter. Man sagt: **dieser Mensch hat eine harte Seele**, weil man kein eigentliches Wort hat, dasjenige auszudrüken, was der Tropus **hart** hier bezeichnet; andre male entstehen sie, weil man in der Eil, und um kurz zu seyn, einen Ausdruk statt einer Umschreibung, oder auch nur, weil er sich der Einbildungskraft eher, als der eigentliche darstellt, gebraucht; wie in den Redensarten: **Europa hat mehr Künste, als jeder andrer Welttheil**; **er führt hundert Pferde an**, anstatt **hundert gewaffnete Reuter**. Gar oft entstehen die Tropen aus dem Bestreben, nachdrüklich zu seyn, und das, was man sagen will, dem anschauenden Erkenntniß vorzubilden. So sagt man: **Er brennt vor Zorn**.

Es ließe sich leicht zeigen, daß der größte Theil jeder Sprache aus Tropen besteht, davon aber die meisten ihre tropische Kraft verloren haben, und für die eigentlichen Ausdrüke gehalten werden. Wir wollen aber hier keine Abhandlung über die Tropen schreiben; wer diese Materie in ihrem ganzen Umfang gründlich behandelt sehen will, kann darüber das Werk eines französischen Schriftstellers lesen. *) Wir betrachten sie hier nur in Absicht auf ihre ästhetische Kraft, in so fern sie der Rede eine ästhetische Eigenschaft geben, die **Quintilian** in angezogener Stelle Virtutem nennt, und die unser **Baumgarten** zu sehr eingeschränkt, da er sie unter das ästhetische Licht setzt. Wir halten uns aber hier nur bey dem Allgemeinen auf; weil wir die Kraft der besondern Gattungen der Tropen, in den jeden besonders gewiedmeten Artikel betrachten.

*) Traité des Tropes par Mr. du Marsais.

Alle Tropen haben das mit einander gemein, daß der Begriff oder die Vorstellung, die man erweken will, nicht unmittelbar, sondern vermittelst eines andern erwekt wird. Diese Verwechslung geschieht entweder aus Noth, weil man kein die Sache unmittelbar ausdrükendes Wort hat, oder aus Absichten. Aus Noth nennt man unsichtbare Dinge mit Namen der sichtbaren. So bald man aber dieser Tropen nur in etwas gewohnt wird, so verlieren sie ihre Kraft und sind wie eigentliche Ausdrüke. Bey den Ausdrüken, **fassen**, **sehen**, **begreifen**, **sich vorstellen**, **erwägen**, fällt uns gar selten ein, daß sie Tropen sind.

Man kann aus gar vielerley Absichten die Begriffe verwechseln. Entweder scheuet man sich die Sache geradezu zu sagen, weil sie etwas anstößiges oder beleidigendes, oder auch blos etwas zu rohes hat. Daher entstehen mancherley Tropen. So hält man für anständiger von einem Menschen zu sagen, **er habe etwas eilig gelebt**, als geradezu zu sagen, er habe sich mancherley den Körper schwächenden Wollüsten ergeben. Durch dergleichen Tropen kann man manches sagen, das sich geradezu gar nicht sagen ließe. Diejenige Art Menschen, die ein besonderes Studium daraus machen, in dem gesellschaftlichen Leben alles rohe, anstößige, widrige zu vermeiden, die überall Gefälligkeit und Zierlichkeit anzubringen suchen, haben ungemein viel tropische Redensarten, die ihnen eigen sind. Sie fallen aber auch leicht in das Gezwungene und Gezierte.

Man

Man braucht aber auch Tropen in Absichten, die jenen gerade entgegen gesetzt sind; nämlich weil der unmittelbare Ausdruk nicht stark, nicht treffend, nicht mahlerisch genug ist; oder mit einem Worte, weil er die Sache nicht nahe und kräftig genug darstellt. Im vorhergehenden Fall werden alle Sachen mit einem Schleyer bedekt, der das Unangenehme verbirget, und nur das Artige darin sehen läßt; in diesem aber werden sie in ihrer nakenden Gestalt gezeiget; und wo dieses noch nicht genug ist, wird ihnen sogar die Haut noch abgezogen, damit alles und jedes noch deutlicher und treffender möge gesehen werden. Der unmanierliche Mensch wird alsdenn zum Bären, der grausame zum Tyger.

Endlich hat man bey Verwechslung der Ausdruke bisweilen auch blos die Absicht, die Vorstellung leichter und sinnlicher zu machen. So saat man von einem Menschen, der vortheilhafte Verbesserungen seiner Glükumstände zu hoffen hat, er habe schöne Aussichten.

Aus diesen verschiedenen Absichten entstehen so unzählige Arten der Verwechslung in den Vorstellungen und Ausdrüken, daß es ein kindisches Unternehmen wäre, sie alle herzählen und bestimmen zu wollen. Noch ungereimter würde es seyn, die Erfindung und den Gebrauch der Tropen durch Regeln lehren zu wollen. Alles, was hievon überhaupt mit einigem Nutzen kann gesagt werden, besteht in allgemeinen Anmerkungen, welche einige Kraft haben können, den Geschmak in dem Gebrauch der Tropen zu lenken.

Jeder Tropus hat etwas ähnliches mit einem Zeichen. Denn aus der Vorstellung, die er unmittelbar erwekt, muß eine andre hervorgebracht werden, so daß die erste einigermaassen das Zeichen der andern ist. Aus dieser Vorstellung lassen sich verschiedene nützliche Anmerkungen herleiten. Die Zeichen müssen verständlich, auch nicht gar zu weit hergesucht seyn; sie müssen von Dingen hergenommen seyn, die allgemein bekannt sind, nicht aus Gegenständen einer besondern Lebensart, am allerwenigsten aus solchen, womit allein die geringste Classe der Menschen sich beschäfftiget, sondern aus solchen, die etwas schätzbares, etwas edles haben; aus den Würkungen der Natur, aus Nationalgeschäfften, aus allgemeinen menschlichen Verrichtungen, aus Künsten und Wissenschaften, die etwas allgemeines und edles haben.

In Ansehung ihres Gebrauchs muß man auf die Ursache, die sie hervorbringt, sehen. Wie die Noth nirgend ein Gesetz erkennt, so ist es auch hier. Wo sie aus Noth gebraucht werden, da sind sie unvermeidlich, und in diesen Fällen dienen allein die vorhergehenden Anmerkungen. Nur muß man diese Noth nicht zur Tugend machen wollen. Immer Zeichen, anstatt der Sache selbst gebrauchen, erwekt in die Länge Ekel, und macht Ermüdung. Man würde abgeschmakt werden, wenn man allezeit in Tropen reden wollte.

Braucht man die Tropen in der zweyten Absicht, so hat man sich vornehmlich vor der Weichlichkeit und der Ueppigkeit in ihrem Gebrauch, die im Grunde eine blos kindische Ziererey ist, in Acht zu nehmen. Alles geradezu zu sagen, ist freylich oft grob, oft anstößig und manchmal beleidigend: aber auch immer viel verblümt zu seyn, alles zu schmüken, oder zu beräuchern, ist vielleicht noch widriger. Wenigstens können männliche, freye Seelen eher die erstere, als diese Ausschweifung vertragen. Es giebt Leute, die so übertrieben zärtlich sind, daß sie bald gar nichts mehr mit ihrem Namen nennen dürfen, kleinmüthige, kindische, aller Nerven beraubte Seelen, die überall etwas

etwas finden, das ihnen Scheu macht, Sybariten des Geschmaks. Solche Seelen verräth ein ausschweifender Gebrauch schonender Tropen.

Auch in der dritten Absicht muß man sich vor der Unmäßigkeit hüten, welche hier allzugroße Heftigkeit verräth, so wie die vorhergehende zu viel Weichlichkeit anzeiget. So wie ein Mensch, der nichts ohne Fechten mit Händen und Füßen sagen kann, und die Erzählung der gleichgültigsten Dinge mit den seltsamsten Verdrähungen begleitet, abgeschmakt wird, so wird es auch der, welcher beständig in verstärkenden Tropen spricht, und zum Theil auch der, welcher ohne überhäufte Menge derselben, sie übertreibt. Man muß hier die besondere Absicht, in welcher man spricht, oder schreibt, genau vor Augen haben, und die Lage, nebst dem Charakter der Personen, für welche man schreibt, damit man die allein untadelhafte Mittelstraße zu wählen im Stande sey.

Auch in der vierten Absicht kann der Gebrauch der Tropen gar sehr übertrieben werden. Dieses scheinet besonders seit einigen Jahren in Deutschland aufzukommen, wo zu befürchten ist, daß man, wie ehedem in Griechenland und Rom auf den ausschweifenden, sophistischen und rhetorischen Geschmak des Schönschreibens verfalle, ohne zuvor, wie bey jenen Völkern geschehen; jemals die schöne Einfalt der Natur erreicht zu haben. Man kann von gewissen Gegenden Deutschlands bald keine deutsche Schrift von Geschmak lesen, wo nicht die Tropen, die am sparsamsten als feine Würze sollten gebraucht werden, in der größten Verschwendung vorkommen. Insonderheit scheinet man sich in dieienige verliebt zu haben, die von den zeichnenden Künsten hergenommen werden. Man hört von nichts, als von der Grazie, dem Contour, dem Colorit, dem schönen Ideal u. d. gl.

Man muß also nicht nur überhaupt im Gebrauch der Tropen sich zu mäßigen wissen, sondern auch in der Wahl derselben alles Affektirte, alle Ueppigkeit und asiatische Zärtlichkeit vermeiden. Die griechischen Grammatiker haben mit einer übertriebenen Genauigkeit die Gattungen der Tropen aus einander gesetzt. Nur die vornehmsten Arten machen eine Liste von Namen, die dem guten Geschmak Gefahr drohen. Wir überlassen jedem Liebhaber, der hievon Unterricht haben will, die Mühe, sie bey jenen Schriftstellern nachzusuchen. Was von besondern Tropen uns anmerkungswürdig geschienen, ist unter folgenden Artikeln zu finden: **Allegorie, Metapher, Spott, Hyperbel, Umschreibung** oder Periphrasis.

Tropfen.

(Baukunst.)

Sind kleine Zierrathen an dem Unterbalken der dorischen Ordnung. Nämlich unter jeden Dreyschlitz kommen sechs solche Tropfen in Form abgestutzter Kegel, und in eben dieser Ordnung werden sie auch an dem Kinne der Kranzleiste angebracht. *) Es ist blos aus Neigung zum Gewöhnlichen, daß man sie in der Baukunst beybehalten hat, wo sie eben nichts zur Schönheit beytragen. Einige halten sie für Vorstellungen der Tropfen von Pech oder Wachs, welches die alten Baumeister auf die Dreyschlitze, (die ursprünglich Balkenköpfe waren) geklebet, um sie vor dem Eindringen der Nässe zu bewahren; andre halten sie für Köpfe der Zapfen, wodurch die Queerbalken an die Unterbalken befestigt worden. Gegenwärtig sind sie in der That nichts-

*) S. Kranzleiste.

nichtsbedeutende Zierrathen, die ein Baumeister ohne Schaden des guten Geschmaks weglassen könnte.

Tropheen.

(Baukunst.)

Ursprünglich waren sie von erobertten Waffen zusammengesetzte Denkmäler, die an dem Orte des Sieges gesetzt wurden. Zur Nachahmung derselben hat man hernach in der Baukunst allerhand in Holz oder Stein ausgehauene Waffen, als Zierrathen angebracht, und sie entweder in den Giebelmauren, oder auf den Gebälken und Gallerien, oder auch an den Wänden und Pfeilern der Gebäude angebracht, wie verschiedentlich an dem berlinischen Arsenal zu sehen. Die Tropheen an den Wänden sind aus Nachahmung einer Gewohnheit der Römer und vermuthlich auch anderer Völker entstanden; bey denen es bisweilen geschah, daß ein aus dem Krieg zurükgekommener Bürger die Waffen des von ihm erlegten Feindes an der Außenseite seines Hauses aufgehangen, wo sie nach den Gesetzen, wenn auch ein solches Haus durch Kauf in andre Hände gekommen war, nicht durften weggenommen werden.

Diese Zierrathen sind hernach auf andre Arten nachgeahmt worden, da man sowol in den Außenseiten einiger Gebäude, als inwendig in den Zimmern, andre Sachen, als Jagdgeräthe, musikalische Instrumente, Werkzeuge der Künste und Wissenschaften in wolgezeichneten Gruppen, wie angehängt, anbringet, die bisweilen, wiewol sehr uneigentlich, auch Tropheen genennt werden. Dergleichen sieht man in Berlin an dem Gebäude der Academie der Wissenschaften und der Academie der Künste, wodurch die Bestimmung dieses Gebäudes schon von außenher erkannt wird.

U.

Uebereinanderstellung; Ueberstellung.

(Baukunst.)

In großen und hohen Gebäuden, hauptsächlich bey Thürmen, geschieht es bisweilen, daß jedes der übereinanderstehenden Geschosse seine eigene Säulen hat. In diesen Fällen hat der Baumeister verschiedenes zu bedenken, um nicht gegen die Regeln anzustoßen.

Was zuerst hiebey in die Augen fällt, sind die zwey Grundsätze, auf welche das Wesentliche in der Uebereinanderstellung ankommt. Daß die schwächere Ordnung oben, und die stärkere unten komme, und daß die Säulen gerade übereinanderstehen, so daß die Axen der übereinanderstehenden Säulen in eine einzige senkrechte Linie fallen. Beydes sind nothwendige Regeln, deren Verabsäumung den Geschmak und das Auge beleidigen würde.

Insgemein wird die dorische Ordnung zu unterst gesetzt, darüber die jonische, und wo drey Geschosse sind, über dieser die corinthische oder römische. Auf diese Weise ist die gehörige Abstufung der Stärke und Festigkeit von unten bis oben wol beobachtet.

Die starke Ausladung der Gebälke könnte verhindern, daß man die Füße der darüberstehenden Säulen nicht mehr sehen könnte. Diesem wird entweder dadurch abgeholfen, daß die untern Gebälke weniger Ausladung über den Fries haben, als ihnen zukäme, oder daß die obern Säulen auf eine über dem untern Gebälke weglaufende Plinthe gesetzt werden. Einige Baumeister setzen sie aus eben diesem Grunde auf Säulenstühle. Allein, zu geschweigen, daß sie, weil man die Füße dieser Säulenstühle nicht sehen kann, verstümmelt aussehen, so haben sie noch dieses Nachtheilige, daß dadurch die edle Einfalt zu sehr aufgehoben wird.

Aus der andern Regel folget auch nothwendig, daß die untere Dike des Stammes der Säule, die auf einer andern steht, nicht größer seyn könne, als die obere Dike des Stammes an der darunterstehenden. Daher bekommt nothwendig jedes Geschoß seinen Model, der aus dem Model der untersten Ordnung und der Regel der Verdünnung der Stämme bestimmt werden muß. Wenn also der untere Säulenstamm um $\frac{1}{7}$ verdünnet oder eingezogen wird, so ist der Model der zweyten Ordnung $\frac{3}{7}$ dessen, wonach die untere abgemessen ist. Ist noch eine dritte Ordnung über der zweyten, so ist deren Model $\frac{4}{7}$ dessen, der in der zweyten gebraucht worden, oder $\frac{16}{25}$ dessen, der zu unterst angenommen worden. *) Dieses ist schlechterdings nothwendig. Sollte es sich finden, daß dadurch eine der obern Ordnungen in andern Absichten zu niedrig würde, so weiß ein verständiger Baumeister sich durch andre Mittel, als durch Uebertretung einer so wesentlichen Regel zu helfen. Er kann die Plinthe höher machen, oder anstatt der Plinthe einen hohen gerade durch das ganze Geschoß laufenden Fuß anbrin-

*) S. Model.

anbringen, um die Höhe zu erreichen.

Ein Hauptumstand ist hier noch zu bedenken. Weil die Axen der Säulen nothwendig auf einander treffen müssen, die Model aber in der Höhe immer kleiner werden, so wird auch die Säulenweite in jedem Geschoß anders. Wenn sie z. B. unten 8 Model ist, so ist sie in der nächsten Ordnung 10, und in der dritten $12\frac{1}{2}$ Model. Dieses kann in den Fällen, wo jede Ordnung Balken- oder Sparrenköpfe, oder Zahnschnitte hat, den Baumeister in große Verlegenheit setzen; weil auch die Mitte dieser Theile durch alle Geschosse auf einander, und allemal eine auf die Axe der Säulen treffen muß. Daher kommt es, daß auch von guten Baumeistern häufige Fehler, die daher entstehen, nicht vermieden worden sind. Um so viel mehr hat man Ursache, wegen der Ausmessung dieser Theile, die Goldmannische Regeln anzunehmen, welche allen diesen Schwierigkeiten am sichersten abhelfen. *)

Ueberfluß.

(Schöne Künste.)

Der Reichthum in Werken der Kunst, der ihrer Würkung schadet. Es ist eine bekannte Anmerkung, daß man auch des Guten zu viel thun könne. Wir wollen dieses besonders auf die Werke der Kunst anwenden, und einigen Künstlern, denen dieses nützlich seyn kann, begreiflich machen, daß man auch zu viel Schönes zusammen häufen könne. Die Künste haben hierin mit den Veranstaltungen des gemeinen Lebens nichts voraus, noch der Geschmak am Schönen, vor dem gröbern Geschmak, der auf die Befriedigung der natürlichen Bedürfnisse abzielt. Der Ueberfluß schwächt überall die Annehmlichkeit des Genusses.

*) S. Ordnung.

Diejenigen, denen die Wahl der Mittel zur Befriedigung der natürlichen Bedürfnisse schwerer wird, als die Anschaffung derselben, genießen unstreitig weniger Vergnügen, als die, deren Begierden durch einige Schwierigkeiten sie zu befriedigen gereizt, und deren Geschmak durch Mäßigkeit in seiner natürlichen Lebhaftigkeit erhalten wird. Eben so geht es in Sachen, die blos auf die feinere Bedürfnisse der Seele abzielen. Was für ein entzükendes Vergnügen ist es nicht, sich der Wollust, der Freundschaft und der Zärtlichkeit zu überlassen, wenn die Gelegenheit dazu etwas selten ist? Mit was für durchdringendem Vergnügen wird man nicht eingenommen, wenn man sich in einer guten Gesellschaft befindet, wo Geist, Munterkeit und Vergnügen mit Verstand und Kenntniß herrscht, wenn man sie selten genießt?

Eine reiche Bildergallerie rührt anfänglich durch den Reichthum und die Mannichfaltigkeit, aber der Geist wird bald durch die Menge der Gegenstände zerstreuet; man hat Mühe, seine Aufmerksamkeit zu sammeln, um das Vergnügen von einem Meisterstük ganz zu genießen. Ein Gemählde von der ersten Art in einem Zimmer, sammelt alle unsre Sinnen zusammen, und wir genießen es ganz. Ein einziger Diamant an dem Hals, oder auf der Brust einer Schönen, reizt das Auge ungemein; aber die Menge derselben macht einen Augenblik erstaunt, und verliert bald allen Reiz.

Der Künstler versteht seinen Vortheil gewiß nicht, der das Schöne in seinen Werken aufzuhäufen sucht; denn je höher seine Gattung ist, je sparsamer muß es vorkommen. Die fürtrefflichsten Gleichnisse, die häufig sind, verlieren ihre Kraft; in einem Gemählde von viel Figuren, wo jede eine Hauptfigur zu seyn verdienet;

im Drama, wo jede Person unsrer ganzen Aufmerksamkeit werth wäre, in einem Tonstük, wo jeder Ton mit allen Vortheilen des Reizes und des Nachdruks vorgetragen wird, wo jede Figur tief ins Herz dringet, an allen solchen Werken ist ein schädlicher Ueberfluß. Nichts ist fürtrefflicher, als die Metaphern und die starken Gedanken des englischen Dichters Young, aber ihr Ueberfluß macht sie ermüdend und gebiehrt Ekel.

Es scheinet, als wenn die ersten Kenner, sowol unter den Alten, als unter den Neuern die vornehmsten Werke der Bildhauer mehr bewunderten, als die ersten Werke der Mahler. Sollte der Grund hievon in der Sparsamkeit des Schönen liegen, die in jenen größer ist? Daß die feinesten Kenner den Schriften aus den Zeiten des Augustus und Ludwigs des XIV vor denen, die unter Trajan und unter Ludwig dem XV erschienen sind, den Vorzug geben, kommt größtentheils daher, daß die letztern an Schönheiten überfließen, die in jenen mit kluger Sparsamkeit angebracht sind.

Es ist ein ungemein schädliches Vorurtheil, zu glauben, daß man Schlag auf Schlag unaufhörlich den Geist und die Empfindung angreifen müsse. Denn dieses ist der gewisseste Weg, nur schwach zu rühren. Der Künstler versteht sein Interesse am besten, der jeden großen Eindruk so weit von andern entfernt, daß er Zeit hat, sich völlig dem Gemüthe einzudrüken, und sich darin ganz auszubreiten. Je größer die Schönheiten in einem Werk sind, je sparsamer müssen sie vorkommen.

Ist diese Sparsamkeit auch bey der höchsten Schönheit nöthig, so ist sie es noch sehr vielmehr bey Dingen, die blos als Zierrathen anzusehen sind, wo der Ueberfluß schnellen Ekel gebiehrt. Die Anmerkungen, welche wir in dem Artikel über die edle Einfalt vorgetraaen, können hieher gezogen werden. Diese ganze Betrachtung aber ist für den deutschen Künstler vorzüglich nothwendig; damit er nicht durch den Schein geblendet, die Werke andrer Völker aus dem Zeitpunkt der Ueppigkeit zu Mustern annehme, wie die ersten italiänischen Baumeister gethan haben.

Uebergang.

(Redende Künste.)

Die verschiedenen Arten, wie Redner und Dichter von einem Gedanken auf den folgenden, von einem vorgetragenen Punkt auf einen andern übergehen, verdienet in der Theorie der redenden Künste besonders betrachtet zu werden; weil sie sehr viel zur Annehmlichkeit, Klarheit und dem Charakter der Rede überhaupt beytragen. Dieser Uebergang geschiehet entweder unmittelbar, so daß zwey ganz verschiedene Gedanken, ohne etwas dazwischen gesetztes auf einander folgen, oder mittelbar durch Bindewörter, oder kurze Bindesätze und Formeln, wodurch der Grund, oder die Art der Verbindung angezeiget wird.

Wir betrachten hier vornehmlich die Uebergänge, die mittelbar durch einzele Wörter oder Formeln geschehen, was von den römischen Lehrern der Redner transitus, und transitio genennt wird. †) Was die Bindewörter, oder **Conjunktionen**, in einzelen Perioden sind, das sind die Uebergangsformeln in Absicht auf die

†) Der Verfasser der IV Bücher über die Rhetorik an Herennius, sagt: Transitio vocatur quæ, cum ostendit breviter, quod dictum sit, proponit item brevi quod sequatur, hoc modo: *In patriam cujusmodi fuerit habitus, nunc in parentes qualis extiterit considerate.* Quintilian spricht von den Uebergängen an mehr Orten unter dem Namen transitus.

ganze Rede. „Ohne die Bindewörter, sagt ein großer Kunstrichter, kämen in der Rede nur abgerissene zerstükte Glieder heraus, die nichts festes ausmachten. Die Rede würde, wie eine Liste von gesammelten Ausdrüken und Redensarten aussehen, Sie dienen zu verknüpfen, zu erweitern, zu vermehren, zu bedingen, entgegen zu setzen, gegen zu halten, zu entwikeln, den Zeitpunkt, die Ursache, den Schluß anzudeuten; die Rede fortzusetzen und abzuführen.“ †) Der historische, der lehrende, der unterhaltende Vortrag, und überhaupt die Schreibart, darin mehr Verstand, als Einbildungskraft und Empfindung herrscht, können den mittelbaren Uebergang nicht entbehren, und gewiß hängt ein großer Theil der Deutlichkeit und Annehmlichkeit des Vortrages davon ab.

In dem Vortrag einer ganz strengen Lehrart, wie z. B. in mathematischen und philosophischen Beweisen, ist man sorgfältig, jeden zum Beweis dienenden Satz durch ein Bindewort an den vorhergehenden zu hängen: man findet da immer die Wörter: **darum, nun aber, also, deswegen, folglich** u. d. gl. Denn da ist es sehr wesentlich, daß der Leser überall den genauesten Zusammenhang aller Sätze vor Augen habe. Zum erzählenden Vortrage schiken sich diese Formeln nicht; weil da die Sachen nicht einen wesentlichen, sondern mehr zufälligen Zusammenhang haben. Deswegen findet man da ganz andere Arten des Ueberganges: **hierauf; inzwischen; dessen ungeachtet; nunmehr; darauf** u. s. f. Andre Gattungen des Vortrages haben wieder ihre Formeln. In dem lyrischen Gedicht aber fallen sie fast ganz weg, und der Uebergang geschieht, der Empfindung gemäß, meistentheils unmittelbar. Doch kommen auch da noch Uebergangswörter vor, die aber mehr die Art der Ausrufungswörter, (Interjektionen) als der Bindewörter haben.

Man kann überhaupt anmerken, daß die verschiedenen Gemüthslagen, darin die redende Person sich befindet, auch die Verschiedenheit des Ueberganges natürlicher Weise verursache, und daß deswegen drey verschiedene Gattungen desselben vorkommen müssen, nachdem die Folge der Rede durch den Verstand, oder durch die Einbildungskraft, oder durch die Empfindung bestimmt wird. In Werken, die blos auf deutlichen Unterricht gehen, werden zum Uebergang Formeln gebraucht, die auf eine gerade einfache Weise den Zusammenhang der Gedanken anzeigen; sie zeigen uns zum voraus, ob das Folgende ein Schluß sey, der aus dem Vorhergehenden gezogen wird; oder ob es eine Erweiterung, eine Einschränkung und nähere Bestimmung, ein Gegensatz des vorhergegangenen sey; ob es wesentlich zur Sache diene, oder nur beyläufig angemerkt werde; ob es eine Fortsetzung der vorgetragenen Materie, oder etwas davon verschiedenes sey u. s. w. Kurz, diese Formeln lassen uns die ganze Methode, nach welcher der Redner denkt, in völliger Klarheit sehen, und der Vortrag bekommt dadurch ein sehr helles Licht und mancherley angenehme Wendungen.

In Werken, wo schon mehr auf Annehmlichkeit, mannichfaltige Befriedigung des Geschmaks gesehen wird, kommen künstliche, dem Geschmak schmeichelnde Formeln des Ueberganges vor, die in dem Witz, oder in der Laune des Redenden ihren Ursprung haben. Es giebt zierliche, lustige, satyrische, poßirliche und andere Arten des Ueberganges, die vielleicht eben so wol, als die Figuren, über die so sehr viel geschrieben worden, verdienten in der Rhetorik betrach-

†) Bodmer in den Grundsätzen der deutschen Sprache im VIII Abschnitt.

Digitized by Google

trachtet zu werden, da sie gewiß viel zur Vollkommenheit der Schreibart beytragen.

Ein unmittelbarer Uebergang von einem Hauptpunkt, oder von einem geendigten Haupttheile der Rede auf einen neuen, hat oft etwas hartes. Man erwartet einen Wink, daß ein Hauptpunkt geendiget sey, und nun etwas neues anfange. Die Griechen bedienten sich in ihrem lehrenden Vortrag gar ofte der kurzen Formel: **so viel hievon**, oder eines diesem ähnlichen Schlusses, und zeigten alsdenn, ohne Umschweif den neuen Punkt an, auf den sie übergiengen. Diese Art pflegte auch Winkelmann bisweilen nachzuahmen; z. B. **Nach der Betrachtung über die Bildung der Schönheit ist zum zweyten von dem Ausdruk zu reden.** In dem einfachen lehrenden Vortrag dienet dieses zur Deutlichkeit. Die Redner pflegen auf eine ähnliche Weise von einem Hauptpunkte zum folgenden überzugehen, worüber die vorher angeführte Stelle aus den Rhetoricis ad Herennium zum Beyspiele dienet.

Die epischen Dichter bedienen sich bisweilen sehr feyerlicher Uebergänge, wobey sie wol gar eine neue Anrufung an die Muse thun. Ein merkwürdiges Beyspiel eines solchen höchstpathetischen epischen Ueberganges ist der Anfang des dritten Buchs im verlohrnen Paradies. Diese Art ist sehr schiklich, die Aufmerksamkeit aufs neue zu erweken, und den Leser in große Erwartung zu setzen; daher fast alle Dichter in der Epopöe sich derselben bedient haben.

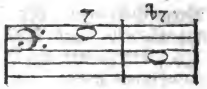
So hingegen sind Uebergänge, die erzwungene, blos eingebildete Verbindungen der auf einander folgenden Materien enthalten, sehr frostig und kindisch, welches Quintilian an den rhetorischen Schulübungen seiner Zeit, und am Ovidius tadelt. †)

†) Illa vero frigida et puerilis est in scholis affectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam ubique sententiam — ut Ovidius lascivire in Metamorphosi solet. Inst. L. IV. c. 2.

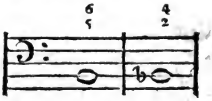
Uebergehung.

(Musik.)

Es geschieht bisweilen, daß in einem Tonstük ein Ton, oder auch wol ein ganzer Accord, der nach einem vorhergehenden natürlicher Weise, und nach den gewöhnlichen Regeln folgen sollte, übergangen, oder ausgelassen, und an seiner Stelle der, der erst auf ihn folgen sollte, genommen wird. Dieses geschieht hauptsächlich in den Fällen, wo ein Schluß erwartet wird, aber nicht erfolget, wie in diesem Beyspiele:

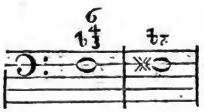


oder in der Umkehrung:

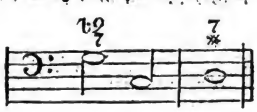


da das Gehör nach dem ersten Accord einen Schluß in die Tonica C erwartet. Die große Terz der Dominante G sollte, als Leitton ihren Gang über sich in die Octave der Tonica nehmen. Dieses geschiehet hier nicht; denn diese Terz tritt um einen halben Ton unter sich in die kleine Septime. Hier ist also nur ein einziger Ton übergangen, den das Gehör aber leicht ersetzet, so daß keine würkliche Trennung des Zusammenhanges dadurch verursachet, sondern vielmehr die Fortschreitung desto gedrungener wird.

Auf eine ähnliche Weise werden ganze Harmonien, oder Accorde übergangen, wie in umstehendem Beyspiel:

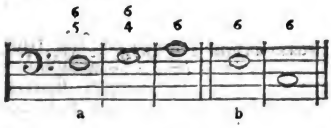


Die wahren Grundtöne sind hier Dominanten mit dem Sextnonenaccord. Dieser Satz entstehet aus diesem



durch Verwechslungen der beyden Dominantenaccorde und Auslassung des ganzen Dreyklanges auf C, und dieses Grundtones selbst.

Ueberhaupt kann hier angemerkt werden, daß jeder Dominantenaccord, dessen Erwartung durch die vorhergehende Harmonie bereits erwekt worden ist, übergangen, und an seiner Stelle sogleich der Accord der Tonica genommen werden kann, da sie in so enger Verbindung stehen, daß der Zusammenhang durch die Auslassung nicht unterbrochen wird: als worauf es bey der Uebergehung hauptsächlich ankommt. Folgende Beyspiele kommen häufig vor, und sind von angenehmer Würkung:



Bey a ist der G accord, und bey b der E accord übergangen worden.

Uebermäßig.

(Musik.)

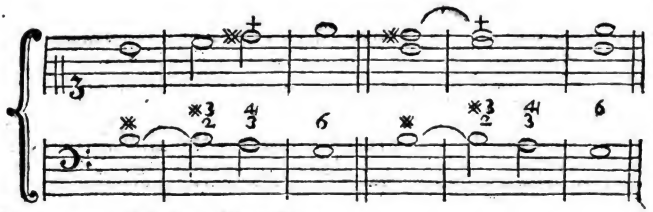
So werden mit Ausnahme der Terz alle diejenigen Intervalle genennt, welche um einen halben Ton höher genommen werden, als sie in der Tonleiter des Tones, darin man spielt, liegen; als ♯1, die übermäßige Prime, ♯2-Secunde, ♯4-Quarte, ♯5-Quinte, und die in neuern Zeiten angenommene ♯6 übermäßige Sexte. Alle dissoniren gegen den Hauptton. Die übermäßige Terz C-♯e, und übermäßige Septime C.♯h sind von keinem strengen Tonlehrer für brauchbar angenommen worden, und daher giebt es auch weder eine durch die Umkehrung der übermäßigen Terz verminderte Sexte, noch eine durch die Umkehrung der vermeynten übermäßigen ♯7 verminderte Secunde ♯H-c

Da die übermäßige ♯2, ♯4, ♯5 und ♯6 außer der natürlichen Tonleiter liegen, und daher widrige Verhältnisse hervorbringen, so sind sie aus diesem Grunde im Singen sehr schwer zu treffen, und dieserwegen zu setzen verboten; es sey denn, daß man sie als Leittöne in andere Töne der Tonleiter betrachte. In diesem Falle wird das Verbot nicht so strenge genommen, daher kann man von C durch dis nach e, durch fis nach g, und von gis nach a gehen.

Aber von C durch ♯a nach h kann man schwerlich gehen, und man wird nicht leicht von guten Meistern in der Melodie Beyspiele davon antreffen. Man kann auch von C dur gewöhnlicher Weise nicht nach H moll moduliren. Doch kann ♯A vor H vorkommen, wenn dieses H die Dominante von E moll ist.

Dergleichen ehedem verbotene Fortschreitungen, z. B. bey der übermäßigen Secunde von C durch ♯d nach e, lassen sich dadurch entschuldigen, daß man sie so betrachtet, als wenn man einen Tausch mit einer andern Stimme übernähme. z. B.

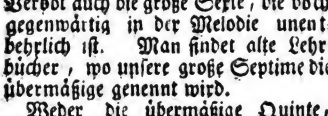
Wenn



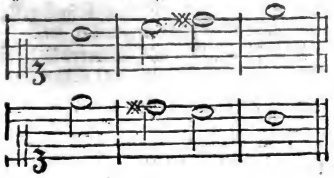
Wenn man sich der übermäßigen Fortschreitungen enthält, und sie nur auf gewisse besondere Fälle spahrt, so kann man außerordentliche Würkung damit hervorbringen. Im Recitativstyl kommen sie aber häufiger vor, besonders die übermäßige Quarte.

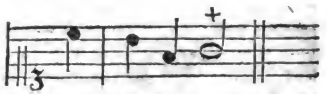
Die ordentliche große Septime ist eben so, wie die übermäßigen Intervalle, im strengen Stol melodisch zu setzen, verboten; ehedem betraf das Verbot auch die große Sexte, die doch gegenwärtig in der Melodie unentbehrlich ist. Man findet alte Lehrbücher, wo unsere große Septime die übermäßige genennt wird.

Weder die übermäßige Quinte, noch die übermäßige Sexte kommen melodisch im Absteigen vor; wol aber im Baß zuweilen die ♯ 5, zumal wenn der Baß nicht gesungen, sondern von Instrumentisten gespielt wird. z. B.

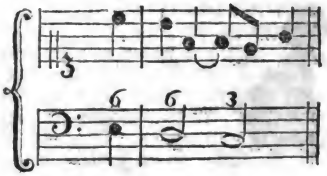


Weil jedes übermäßige Intervall, als ein Leitton anzusehen ist, so folget, daß man nach demselben im Aufsteigen einen halben Ton über sich treten müsse, und im Absteigen einen halben Ton unter sich. Z. B.





Der letzte Fall bey † hat nur im Recitativ statt, und ist also so zu verstehen;



Ueberredung.

(Beredsamkeit)

Wir machen einen Unterschied zwischen Ueberredung und Ueberzeugung. Jene setzen wir in dem Beyfall, der mehr erschmeichelt, als erzwungen wird. Von der Ueberzeugung ist sie darin unterschieden, daß diese aus unumstößlichen und völlig unzweifelhaften Gründen nothwendig erfolget. Die Ueberredung würket Beyfall und Glauben, die Ueberzeugung unumstößliche Kenntniß der Wahrheit.

Man kann, ohne sich in tiefe psychologische Betrachtungen einzulassen, aus der Erfahrung annehmen, daß die Menschen sich von jeder Sache, gegen die sie kein Vorurtheil haben, sehr leicht überreden lassen. Wer in Absicht auf die Wahrheit oder Falschheit einer Sache ganz ohne Vorurtheil ist, kann, wie eine im Gleich-

Digitized by Google

gewicht stehende Waage, durch jeden scheinbaren Grund überredet werden. Hingegen ist auch der, der durch Vorurtheile gegen eine Sache eingenommen ist, kaum zu überreden. *) es sey denn, daß die Vorurtheile ihm vorher benommen werden.

Also kommt es bey der Ueberredung vornehmlich auf Wegräumung aller vorhandenen Vorurtheile gegen die Sache, der man die Menschen bereden will, an. Ist dieses Hauptbinderniß gehoben, so ist das übrige sehr leicht. Das erste, dessen sich ein Redner zu versicheren hat, ist die genaue Kenntniß der Meynungen und Vorurtheile seiner Zuhörer, über die Sache, deren er sie zu überreden hat: eher kann er weder Plan, noch Anordnung für seine Rede machen. Man sieht aber leichte, was für große Kenntniß des Menschen überhaupt, und was für genaue Bekanntschaft mit denen, die man zu überreden hat, hiezu erfodert werden. Wer nicht in die Gemüther seiner Zuhörer hineinschauen, und mit seinen Blikken so gar in die dunkelen Winkel derselben zu dringen vermag, kann nicht sicher seyn, sie zu überreden. Die scheinbarsten Gründe für eine Sache sind ohne Kraft, so lange das Vorurtheil gegen sie ist.

Nur eine gründliche Psychologie kann dem Redner die Mittel an die Hand geben, wie er die Vorurtheile der Menschen erfahren könne, und wie er sie zu heben habe. Mit wenigem läßt sich eine so sehr wichtige und schwere Sache nicht abhandlen: darum können wir uns auch hier in diese Materie nicht einlassen. Wir bemerken nur, daß der Redner sich ein besonderes Studium daraus zu machen habe, die Natur, und die verschiedenen Arten der Vorurtheile überhaupt, und die besondere Sinnesart seiner Zuhörer genau zu kennen. Fehlet es ihm hieran, so ist alle seine Bemühung, zu überreden, vergeblich, es sey denn, daß er ganz freye und uneingenommene Zuhörer habe.

Setzen wir nun voraus, daß die Hindernisse der Ueberredung gehoben sind, so braucht es in der That sehr wenig, die Ueberredung zu bewürken. Dieses kann durch zweyerley Wege geschehen. Der eine geht gerade gegen den Zwek, durch Gründe, die die Sache wahrscheinlich machen. Von den Beweisen, Beweisarten und Beweisgründen haben wir in besondern Artikeln gesprochen. Wir merken hier nur noch an, daß in den Beweisen, die blos Ueberredung bewürken sollen, die Hauptsache auf Klarheit, Sinnlichkeit und Faßlichkeit der Vorstellungen ankomme. Diese Eigenschaften bedeken das Schwache derselben. Wo man sich einbildet, eine Sache zu sehen, oder zu fühlen, da braucht man weiter keinen Beweis ihrer Würklichkeit. Man muß also bey diesen Beweisen mehr auf das Anschauen der Dinge, als auf das deutliche Erkennen derselben arbeiten. Gar ofte liegt ein zur Ueberredung schon hinlänglicher Beweis blos in der Art, wie die Sachen vorgestellt, oder in dem Gesichtspunkt, aus dem sie angesehen werden. „Wenn du auch mit Mühe und Anstrengung etwas gutes und rühmliches thust, (sagt der Philosoph Musonius) so vergehet die Mühe, und das Gute bleibet. Thust du etwas schändliches mit Vergnügen, so ist auch dieses vorübergehend, aber die Schande bleibt.“ *) Diese Art gute und böse Handlungen anzusehen, führet schon ohne weiteren Beweis auf die Ueberredung, daß man sich jener befleißigen, und daß man diese vermeiden soll.

Höchst wichtig zur Ueberredung ist es, daß die Gründe mit einem Ton der Zuversichtlichkeit, mit Lebhaftigkeit

*) Nihil facile persuadetur invitis. Quintil. Inst. L. IV. c. 4.

*) S. Gell. Noct. Att. I. XVI. c. 1.

keit und Würde vorgetragen werden. Denn ofte thut dieser das meiste zur Ueberredung. Der große Haufe, so gar schon ein großer Theil derer, die selbst denken, getraut sich selten an einer Sache zu zweifeln, die mit großer Zuversichtlichkeit und eindringender Lebhaftigkeit versichert wird. Man glaubt die Sache zu fühlen, die, als würklich, mit lebendigen Farben geschildert wird.

Ein andrer Weg, zur Ueberredung zu gelangen, besteht darin, daß man die Sache gar nicht beweist, und sich so gar nicht einmal merken läßt, als wenn der Zuhörer daran zweifeln könnte. Man setzt stillschweigend voraus, das Urtheil des Zuhörers sey der Sache günstig, und spricht so davon, als wenn man blos das, was er selbst davon denkt, vorzutragen habe. Da merkt er nicht, daß man ihn führen will; er glaubt seinen Weg zu gehen, und den Redner blos zur Begleitung bey sich zu haben; und so kann man ihn, da er selbst kein Ziel hat, und blos dahin zu gehen glaubet, wohin die Phantasie ihn leitet, unvermerkt dahin führen, wo man ihn haben will.

Man setze, ein Geschichtschreiber erzähle in der Geschichte Peters des I. seine Heyrath mit Catharina. Wann er, ohne die Frage zu berühren, ob es anständig oder nützlich sey, daß ein großer Monarch eine Person von niedrigem Stande zur Gemahlinn nehme, und neben sich auf den Thron setze, die Sache dem Ansehen nach, blos historisch behandelt, aber mit einiger Lebhaftigkeit sich bey der Erzählung verweilet, um den vortrefflichen Charakter der Catharine zu schildern, wenn er erzählt, daß dieser Schritt den Beyfall des Hofes und der ganzen Nation erhalten habe u. d. gl.; so wird kein uneingenommener Leser sich leicht unterstehen, von der Sache anders zu urtheilen, und jeder wird stillschweigend aus diesem Falle sich überhaupt bereden, daß der größte Monarch ohne Verletzung seiner Ehre, ohne Unanständigkeit, aus der niedrigsten Classe seiner Unterthanen sich eine Gemahlin wählen könne.

Würde man aber im Gegentheil die Geschichte von der geheimen Vermählung Ludwigs des XIV mit der Maintenon so erzählen, daß man die Bestürzung des Hofes lebhaft schilderte; daß man beschriebe, wie der Minister sich dem König zu Füßen wirft, und ihn in pathetischem Tone beschwöret, seinen Thron nicht zu besteken u. d. gl. so würde bey dem Leser gerade die entgegengesetzte Würkung folgen. Er würde nun dafür halten, daß ein großer Herr nichts schimpflichers thun könne, als eine so ungleiche Heyrath einzugehen. So leicht ist es, das Urtheil der Menschen zu lenken, wenn sie noch nicht eingenommen sind.

Es kommt also bey der Ueberredung nicht sowol auf die Richtigkeit der Beweise, als auf die Lebhaftigkeit, womit sie vorgetragen werden, an. Gegen Vorurtheile kommt nicht leicht ein blos wahrscheinlicher Beweis auf, und wo diese nicht sind, da läßt man sich auch durch schwache Beweise, durch bloße Versicherungen, und sogar auch ohne diese, durch Erschleichung bereden. Sehr wichtig ist es dabey, daß der Redner die Kunst besitze, dem Zuhörer in seinem Urtheil vorzugreifen, ohne daß er es merke, und seinen Verstand durch die Empfindung zu lenken. Er muß schlechterdings wissen, jede Sache in dem seinem Zwek günstigem Lichte vorzustellen, und das Herz dafür zu intreßiren. Es muß aber so natürlich, so gar ohne Zwang geschehen, daß der Zuhörer den Gesichtspunkt, aus dem man ihm die Sache sehen läßt, für den eigentlichsten hält, um die Sache richtig zu beurtheilen. Denn muß Ton und Ausdruk genau

auf diesen Gesichtspunkt passen. Was in ein günstiges Licht gestellt worden, muß auch mit dem vortheilhaftesten Namen genennt, und mit einnehmendem Ausdruk beschrieben werden: Und was in ein widriges Licht gesetzt worden, muß auch in einem Ausdrucke vorgetragen werden, der ihm angemessen ist. Dieses hat vornehmlich Cicero verstanden, dessen Ausdruk allemal einnehmend, schonend, vergrößernd oder verkleinernd, hart oder sanft ist, nachdem er für, oder gegen eine Sache einzunehmen sucht.

Uebertrieben.

(Schöne Künste.)

Man übertreibet eine Sache, wenn man ihr etwas zuschreibet oder zumuthet, das die Schranken ihrer Art, überschreitet und entweder unmöglich, oder doch unnatürlich und der Art, wozu die Sache gehört, zuwider ist. Es wäre eine übertriebene Zumuthung, von einem Menschen so viel Arbeit zu verlangen, als nur mehrere zu leisten im Stande sind; darum wäre es auch übertrieben, wenn man von ihm sagte, er habe so viel Arbeit gethan. Auch das ist übertrieben, wenn man das, was einer Sache zukommt, ihr in solchem Uebermaaße beylegt, daß dadurch die Art derselben geändert, und die Würkung, die man zu vermehren gesucht hat, dadurch vermindert wird. Man sagt im Sprichwort: wer zu viel beweist, der beweise gar nichts; und wo des Gewürzes zu viel genommen wird, da wird die Speise dadurch widrig.

Es giebt also zwey Arten des Uebertriebenen; die eine macht den übertriebenen Gegenstand schimärisch, oder unmöglich; die andere verändert seine Art, und benimmt ihm die Würkung, die man ihm durch Uebertreibung seiner Eigenschaften zu geben gesucht hat. Beyde Arten sind in Werken des Geschmaks sorgfältig zu vermeiden, weil sie von sehr übler Würkung sind.

Zu der ersten Art rechnen wir die abentheuerliche gigantische Größe der Helden in den Ritterromanen, da ein einziger bisweilen ganze Heere in die Flucht schlägt: von der andern Art ist unmäßiges Lob, oder Tadel, und andre unzeitige, die verlangte Würkung vielmehr hindernde, als befördernde Aufhäufung des Guten und Bösen, des Angenehmen oder Widrigen. Wenn jemand geringer Sachen halber mit hohem Lob, oder schwerem Tadel überhäuft wird; so verfehlt das Lob oder die Rüge den Zwek, und anstatt davon gerührt zu werden, wird man verdrießlich. Ueberhaupt bestehet dieses Uebertriebene darin, daß man zu Erreichung seines Zweks mehr thut, als man thun sollte, und sein Geschütz überladet, daß es entweder zerspringt, oder sonst seine Würkung verlieret. Mancher will uns vergnügt machen, und schweift so aus, daß wir verdrießlich werden; oder er will unser Mitleiden erweken, und bewürkt nur Abscheu.

Das Uebertriebene der erstern Art, entsteht aus Mangel der Beurtheilung. Wer die Schranken, die in der Natur jeder Art der vorhandenen Dinge vorgeschrieben sind, nicht zu bemerken im Stand ist, wird von einer lebhaften Phantaße leicht verleitet, ihnen Eigenschaften anzudichten, die das Maaß ihrer Kräfte überschreiten. Es ist also fürnehmlich ein Fehler schwacher Köpfe von etwas wilder Einbildungskraft, daß sie alles über die Maaße vergrößern, oder verkleinern; weil sie die wahren Kräfte der Natur nicht kennen. Doch kann auch ein allgemeines Vorurtheil der Zeit scharfsinnige Köpfe zu diesem Uebertriebenen verleiten. Wenigstens kann man den Corneille, der die Charaktere seiner tragischen Helden

den sehr oft übertreibet, nicht des Mangels an Einsicht und Scharfsinn beschuldigen: aber der Geschmak seiner Zeit war noch etwas romanhaft und abentheuerlich.

Die andere Art des Uebertriebenen scheinet aus Mangel des feinern, oder des richtigen Gefühles zu entstehen. Es giebt Menschen von so schwachem Gefühl, daß ihnen kein Gegenstand in seinen natürlichen Schranken groß oder schön genug ist; sie merken nicht, daß ein Mensch betrübt ist, wenn er nicht kindisch klagt und weint; oder daß er zornig ist, wenn er nicht rast und alles um sich herum zerstöret. Darum übertreiben sie auch alles, wenn sie andre in Empfindung setzen wollen. Ein lautes Geschrey machen, heißt bey ihnen verständlich reden; heulen nennen sie weinen; gewaltsame Sprünge und Gebehrden sind ihnen Tanz. Hingegen ist stille Größe nach ihrem stumpfen Gefühl, Mangel an Leben; ein tiefsitzender Schmerz, Unempfindlichkeit; ein sanftes, aber inniglicher Vergnügen, Gleichgültigkeit. In diesem Fall artet das Uebertriebene ins Grobe und Pöbelhafte aus; denn insgemein fehlet dem Pöbel das feinere Gefühl, das Große, das mehr den innern, als den äußern Sinnen empfindbar ist, zu bemerken. Daher kommt in den Tragödien das Heulen und Wehklagen, wodurch einige rühren, das Abscheuliche in Schandthaten, wodurch sie Abscheu erweken, und das Entsetzliche und Gewaltsame in den Unternehmungen, wodurch sie Furcht oder Bewundrung erregen wollen.

Das Uebertriebene kann aber auch aus einem verzärtelten Geschmak und Weichlichkeit herkommen. Wie es Menschen von stumpfem Gefühl giebt, deren Seele ein hartes Gehör hat, das nichts vernimmt, wenn man nicht übermäßig schreyt: so giebt es auch im Gegentheile solche, die den blödsichtigen gleichen, die vom hellen Tageslichte geblendet werden und nicht eher, als in der Dämmerung die Augen aufthun. Diese sind gewohnt, die Sachen ins Kleine zu übertreiben, und alles so zu verfeinern, daß es seine natürliche Kraft verlieret. Es geht ihnen, wie den Wollüstlingen, die keinen Geschmak an natürlich wolschmekenden Speisen mehr haben. Sie wollen nicht vergnügt, sondern sinnlich entzükt seyn; statt einer ruhigen Empfindung der Zärtlichkeit, sehnen sie sich nach gänzlicher Zerfließung des Herzens. Deswegen suchen sie alles so sehr zu verfeinern, daß sie nur noch die Quintessenz der Dinge behalten. Daher kommt so viel übertriebener Witz, so viel übernatürliche Spitzfündigkeit der Empfindung, so viel wollüstige Künsteley in Wendung und Ausdruk, so viel sybaritische Schonung, wo das Herz mit einiger Dreistigkeit sollte angegriffen werden.

Am meisten zeiget sich diese übertriebene Verfeinerung in der gegenwärtigen Musik, besonders in den Opern, wo der einfache das Herz einnehmende Gesang gänzlich verdrängt ist, und einem blos wollüstigen Kützeln des Gehöres hat weichen müssen. Es scheinet, daß mancher Sänger völlig vergessen habe, daß er die Gemüther der Zuhörer in Empfindung zu setzen habe, und daß er sein Verdienst darin suche, wie eine Nachtigal zu gurgeln, oder seine Stimme so hoch zu treiben, als ein Canarienvogel.

Dieses ist die schlimmeste Art des Uebertriebenen, weil es den Menschen allmählig des natürlichen Gefühles beraubet, und ihn gewöhnt, gleichsam von Luft zu leben, oder sich von Dünsten zu nähren, die doch keine Nahrung geben. Insgemein schleicht sich dieses Uebertriebene allmählig ein, nachdem die schönen Künste den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht

reicht haben. Denn die hernach kommenden Künstler suchen alsdenn ihre Vorgänger, die sie auf dem geraden natürlichen Weg des Geschmakes nicht mehr übertreffen können, durch allmählige Verfeinerung zu übertreffen. Darum ist es eine seltsame Erscheinung in Deutschland, daß sich die übertriebene Verfeinerung bereits hier und da äußert, ehe wir die höchste Stufe der Vollkommenheit würklich erreicht haben. Aber wir sind nicht ohne Hoffnung, daß die Critik sich dem einreißenden Uebel noch zu rechter Zeit mit gutem Erfolg widersetzen werde.

Man erlaubt dem comischen Dichter und dem Schauspieler, und rathet ihnen so gar, die Sachen etwas zu übertreiben. Der Schauspieler muß allerdings in Stimm und Gebehrden etwas auf die Entfernung, in der er von dem Zuschauer steht, rechnen; weil diese sein Spiel etwas schwächt. Deswegen thut er wol, wenn er durchaus etwas über die Natur herausgeht, und der Zuschauer wird ihn nicht übertrieben finden, wenn er nur nicht die Gränzen zu weit überschreitet. Der Dichter scheinet nur da aus den Schranken heraustreten zu können, wo die Charaktere der Personen und die Handlung selbst etwas matt ist. So hebt das etwas Uebertriebene der Charaktere in dem **Postzug** das ganze Stük, das in den bloßen Schranken der Natur wenig reizen würde.

Ueberzeugung.

(Beredsamkeit.)

Wir sind von der Wahrheit einer Sache nur alsdenn überzeuget, wenn wir durch inneres Gefühl empfinden, daß kein Zweifel dagegen statt habe. Bey der Ueberredung können noch Zweifel, oder Ungewißheiten statt haben; aber entweder zeigen sie sich uns nicht, oder sie sind nicht stark genug, unsere Meynung, oder unser Urtheil zurückzuhalten. Die wahre Ueberzeugung entsteht blos aus dem würklichen Gefühle, daß die Sache nicht anders seyn könne, als so, wie wir sie erkennen. Sie wird aber selten anders, als durch strenge, förmliche Vernunftschlüsse bewürkt; es sey denn, daß sie aus Gegeneinanderhaltung blos zweyer ganz einfachen Begriffe folge, wie die Grundsätze, die man Axiome nennt, als z. B. dieser, **daß das Ganze größer ist, als einer seiner Theile.** Es gehöret nicht hieher zu zeigen, wie die strengen Beweise, die zur Ueberzeugung führen, zu geben seyen. Für den Redner schiken sich die strengen philosophischen Beweise, die in dem wissenschaftlichen Vortrage nöthig sind, nicht. Für seine eigene Ueberzeugung aber muß er sie, wo sie statt haben, zu geben wissen. Nur als Redner muß er sie ganz anders vortragen.

Wahre Ueberzeugung der Zuhörer kann nur der Redner bewürken, der selbst überzeuget ist. Wir setzen also hier die Ueberzeugung des Redners voraus, und haben nur zu betrachten, wie er sie andern mittheilen soll. Ist er durch den mühesamen Weg einer genauen Untersuchung zu der Richtigkeit und Vollständigkeit der Begriffe, so denn zu ihrer deutlichen Entwiklung, und dadurch zur Ueberzeugung gekommen; so muß er nun diesen Weg, den er mit vieler Mühe zurükgelegt hat, wie von einer Höhe übersehen; alle seine Krümmungen und steile Sprünge bemerken, um zu erforschen, wie er sie gerade und eben zu machen habe. Denn das, was ihm schwer gewesen, muß er dem Zuhörer leicht machen. Im Grund hat also der Redner zur Ueberzeugung seiner Zuhörer keinen andern Weg zu nehmen, als den, durch welchen der Philosoph geht; beyde geben Beweise, die im Wesentlichen dieselben sind. Was aber der Philosoph allgemein, abstrakt

abstrakt und kurz gedrungen sagt, wird von dem Redner durch besondere klare und leichtfaßliche Vorstellungen dem Anschauen ausführlich vorgebildet. Ein solcher Beweis ist im Grunde nur eine rhetorische Erweiterung eines strengen philosophischen Beweises. Wie der Philosoph die Begriffe durch Erklärungen deutlich und bestimmt angiebt, der Redner aber durch Abbildung oder Vorzeigung der besondern Dinge, aus deren Betrachtung sie sinnlich gefaßt werden; so unterscheiden sich beyde in ihren Arten zu beweisen.

Der Redner hat also zur Ueberzeugung seiner Zuhörer weit mehr zu thun, als der Philosoph; er muß den Beweis, gerade so wie dieser, erfinden und vortragen: alsdenn aber hat er erst den Text seiner Rede, oder wenn man will, den Grundriß derselben. Nun muß er aus diesem Grundriß ein Gebäude aufführen, dessen Festigkeit und andre nach dem Zwek erforderliche Vollkommenheiten nicht blos Kenner einsehen, sondern jeder Mensch von gesunder Beurtheilung, ohne große Mühe bemerke. Ich halte dieses für das Höchste in der Kunst des Redners; weil er hiezu sowol seine Materie, als das, was zur Kunst der Rede gehört, in einem hohen Grad in seiner Gewalt haben muß.

Das Uebliche. Costume.

(Schöne Künste.)

Ist in Vorstellungen, die aus der Geschichte der Völker genommen sind, das Zufällige, in so fern es durch die allgemeine Gewohnheit des Volks und der Zeit, woraus der Gegenstand genommen ist, bestimmt wird; oder das, was mit den Moden und Gebräuchen der Völker und der Zeiten übereinkommt: wenn Römer, als Römer, Griechen, als Griechen, gekleidet sind, römische und griechische Gebräuche beobachten, und überhaupt in dem wahren Charakter ihrer Zeit vorgestellt werden, so sagt man, das Uebliche sey dabey beobachtet.

Die Beobachtung des Üblichen ist bisweilen nothwendig, allezeit aber schiklich. Nothwendig kann sie in Gemählden werden; weil sie ofte das beste Mittel ist, den Inhalt des Stüks genau zu bezeichnen. Man erkennt oft aus dem Üblichen sogleich das Volk, die Zeit, den Stand der Personen, und dadurch den Inhalt. Schiklich ist es überall, weil es der Vorstellung hilft, wenn man sich in die Sitten der Zeiten setzet, und weil auch die Neugkeit, die das Uebliche einer Vorstellung aus entfernten Zeiten, oder Orten giebt, die Aufmerksamkeit reizet. Grobe Fehler gegen das Uebliche sind sehr anstößig. Unter den Mahlern hat keiner schwerer dagegen gesündiget, als Paul der Veroneser, der die Jünger Christi allenfalls in Kleidern, die den spätern Mönchsorden eigen sind, vorstellt. Selbst der große Raphael, der sonst in allen Stüken so viel Verstand zeiget, ist nicht von Fehlern gegen das Uebliche frey. Er hat eine heilige Familie in einem Stall gemahlt, der mit corinthischen Säulen ausgeziert ist.

Der Mahler ist aber nicht der einzige Künstler, der sich an das Uebliche zu halten hat; sie müssen es alle thun, wo sie Dinge aus der Geschichte fremder Völker vorstellen. Es ist eben so anstößig, wenn die französischen Trauerspieldichter einem König von Spartha oder Mycene den Pomp und die Sprache eines persischen, oder eines heutigen großen Monarchen beylegen, als wenn ein Mahler ähnliche Fehler begeht.

In der Aufführung der Trauerspiele ist es ungereimt, die alten Helden Roms und Griechenlandes in der gothischen Tracht, aus den Zeiten der irrenden Ritter, oder ihre Gemahlinnen

linnen in großen Fischbeinröken zu sehen. Ich möchte zwar hierin keine pedantische Genauigkeit empfehlen; denn die Schaubühne hat nicht den Zwek, uns in alten Moden und Gebräuchen zu unterrichten: aber das Uebliche muß doch nicht bis zur Beleidigung übertreten werden; weil in diesem Falle die Zuschauer, die Kenntniß der Sachen haben, in ihrer Aufmersamkeit auf die Hauptsachen gestört werden.

Es gehöret aber weitläuftige historische Kenntniß dazu, wenn der Künstler das Uebliche überall beobachten soll. Doch werden auch die Hülfsmittel dazu nach und nach allgemeiner verbreitet. Die Kenntniß der griechischen, römischen und andrer Nationalalterthümer hat sich bereits ziemlich weit in das lesende Publikum ausgebreitet, und es würde gegenwärtig keinen sehr großen Aufwand erfodern, zum Gebrauch der Kunstschulen fast alles zusammen zu bringen, was zum Unterricht in dem Üblichen der berühmtesten alten Völker erfodert wird.

Der Herr von Hagedorn hat in seinen Betrachtungen über die Mahlerey eine artige Wendung gewählt, seine Gedanken über die Wichtigkeit dieses Punkts an den Tag zu legen, da er den Abschnitt, der davon handelt, **Erinnerungen an das Uebliche** überschrieben hat. Dadurch scheinet er anzuzeigen, daß man dem Künstler hierüber keine strenge Gesetze vorschreiben soll. Es ist freylich nicht alles, was zum Üblichen gehört, gleich wichtig, und man kann dem Künstler darin immer mehr übersehen, als dem Gelehrten, der in einer todten Sprache schreibt, und gegen das Uebliche darin anstößt. Angenehm muß es aber allemal für Kenner seyn, wenn sie es auch in Kleinigkeiten genau beobachtet finden.

Uebungen.

(Schöne Künste.)

Sind Arbeiten des Künstlers, die keinen andern Zwek haben, als die Erlangung der zur Kunst nöthigen Fertigkeiten. Man weiß aus gar viel Beyspielen, daß Uebungen zu bewundrungswürdigen Fertigkeiten führen. Die Kunststüke der Gaukler, der Seiltänzer und Taschenspieler sind bekannte Beweise davon. Daher sagt ein schon altes Sprüchwort, **daß Uebung den Meister macht.** Fleißige und tägliche Uebungen sind demnach mit dem Studium der Kunst nothwendig zu verbinden, wenn man ein Künstler werden will. Wie aber zu den Künsten innere und äußere Fertigkeiten erfodert werden, so giebt es auch zweyerley Uebungen. Durch die innern erwirbt man sich die Fertigkeiten des Geistes und des Herzens, z. B. die Fertigkeit, schnell zu fassen, richtig zu beurtheilen, viel auf einmal zu übersehen, richtig und fein zu empfinden. Durch äußere Uebungen der Sinnen und andrer Gliedmaaßen des Körpers erlanget man die Fertigkeiten, genau zu sehen, das Augenmaaß, ein feines und viel umfassendes Gehör, eine leichte und zu jeder Bewegung geschikte Hand u. s. f. Es wäre sehr überflüßig hier jeder zu den verschiedenen Künsten nöthigen Fertigkeiten besonders Erwähnung zu thun; die Sachen sind bekannt. Aber wichtig ist es, jungen Künstlern zu sagen, daß das größte Genie zur Kunst die Uebung nicht entbehrlich mache; daß Apelles selbst es sich zur Regel gemacht, keinen Tag, ohne einige Pensellstriche zu thun, vorbey gehen zu lassen, und daß durchgehends die größten Künstler in jeder Art dieselbe Regel beobachten, und ihre Größe zum Theil dadurch erlangt haben.

Ist aber die Uebung selbst für Meister so nothwendig, so mag der Schüler

Schüler und der noch junge Künstler die Nothwendigkeit fleißiger Uebungen daraus abnehmen. Die Bildung des künftigen Künstlers muß in der frühesten Jugend, ich möchte bald sagen, in der Kindheit mit äußern Uebungen anfangen. Zu den zeichnenden Künsten muß die Hand und das Aug, zur Musik die Finger, oder nach Beschaffenheit der künftigen Ausübung der Mund, oder die Kehle, und zugleich das Ohr, zu den Künsten der Rede die Werkzeuge der Sprache, und auch das Gehör, zuerst geübet werden. Späther wird man zu vielen Uebungen zu verdrossen, weil das Gemüth schon zu sehr mit andern Gegenständen beschäftiget ist, sie werden schon schwerer, weil die Gliedmaaßen schon anfangen, etwas von ihrer Geschmeidigkeit zu verlieren, und vielleicht auch deswegen, weil der Eindruk, den jede einzele Uebung macht, und davon etwas fortdauernd seyn muß, schon etwas von ihrer Lebhaftigkeit zu verlieren, anfängt.

Wichtig ist es dabey, daß man allmählig vom Leichtern auf das Schwerere steige. Es wäre zu wünschen, daß man für jede Kunst so vollständige und so wol überlegte Anweisung für die ersten Uebungen der Kunst hätte, als die sind, die Quintilian für den künftigen Redner gegeben hat.

Bey den innern Uebungen muß man bey den sogenannten untern Seelenkräften, dem Gedächtniß, der Einbildungskraft, und der Kraft zu fassen und zu empfinden anfangen, und hernach die höhern Kräfte zu beobachten, zu vergleichen, zu entwikeln, zu beurtheilen u. s. w. durch Uebung anstrengen.

Zu wünschen wäre es, daß einer unsrer besten Psychologen sich die Mühe gäbe, eine allgemeine Asketik oder Wissenschaft der Uebungen zur möglichst vollkommenen Entwiklung der Fähigkeiten der Seele zu verfertigen. Denn könnte man daraus auch die besondern Anweisungen zu den innern Uebungen der Künstler herleiten.

Durch eine gewöhnliche Metonymie werden auch solche Werke, die Künstler zur Uebung verfertiget haben, Uebungen genennt. Man giebt ihnen auch den Namen der Studien, weil sie im Französischen études genennt werden. Dergleichen Uebungen großer Meister werden von Kennern sehr gesucht. Insgemein übertreffen sie in besondern Theilen der Kunst die würklich nach allen Theilen ausgearbeiteten Werke. Denn bey den Uebungen siehet der Künstler insgemein nur auf das Eine, darin er sich übet, verfährt deswegen freyer, und wird durch andre zu einem völlig ausgearbeiteten Werk der Kunst gehörige Theile in dem Feuer der Arbeit nicht gehemmt. Wer sich blos in der Zeichnung des Einzelen übet, wird weder durch das Colorit, noch durch die Anordnung, die der äußersten Vollkommenheit der Zeichnung bisweilen hinderlich sind, in Verlegenheit gesezt. So wird der Tonsezer, der sich in Harmonien übet, durch die Schwierigkeit der Melodie, des Takts und des Rhythmus nicht gehemmt, und kann deswegen auf Erfindungen kommen, die er nicht würde gemacht haben, wenn er bey der Arbeit auf alles zugleich hätte sehen müssen.

Umfang.

(Musik.)

Bedeutet den Abstand des tiefsten Tones eines Instruments, oder einer Stimme, bis zum höchsten. Von dem Umfange des ganzen Tonsystems haben wir am Ende des Artikels System gesprochen. Wichtig ist für den Tonsezer die genauere Kenntniß des Umfanges jeder Stimme und jedes Instruments, damit er nichts sezze, das sie nicht erreichen können.

Denn

Denn in dieſem Falle, der öfters vorkommt, als man denken ſollte, fallen entweder einige Stimmen in einzelen Stellen ganz aus, oder die Sänger und Spieler nehmen anſtatt der ihnen vorgeſchriebenen Töne, andere, wodurch die Harmonie verdorben wird. Von dem Umfange der verſchiedenen Singeſtimmen iſt am gehörigen Orte geſprochen worden, *) alſo iſt hier noch der Umfang der vornehmſten Inſtrumente zu betrachten.

Zuerſt vom Waldhorn. Der Umfang dieſes Inſtruments, und ſeine natürlichen Töne in jeder Höhe deſſelben, ſind vielen Tonſetzern, und ſo gar manchem Waldhornſten ſelbſt, nicht hinlänglich bekannt. Er iſt von fünf vollen Octaven; nämlich von C, (16 Fußton) bis c (½ Fußton.) Aber die zwiſchen den beyden äußerſten Gränzen liegenden Töne des Syſtems, ſind nicht mit gleicher Leichtigkeit zu erhalten. Ueberhaupt muß man bemerken, daß das Waldhorn, ſo wie die Trompeten, die Töne, wo nicht beſondere Kunſt ſie verändert, natürlicher Weiſe nicht nach unſerm diatoniſchen Syſtem, ſondern nach der harmoniſchen Progreßion der Zahlen, angiebt. Nämlich, wenn man die Töne durch das Verhältniß der Länge der Sayten ausdrükt, und den tiefſten Ton 1 nennt; ſo verhalten ſich die Töne im Aufſteigen, wie die Zahlenprogreßion 1. ½ / ⅓ / ¼ / ⅕ / ⅙ / ⅐ u. ſ. f., oder nach den Schwingungen der Sayten, wie die Folge der natürlichen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. u. ſ. f. Man kann ſich alſo die Töne, die in dem Umfang des Waldhorns liegen, folgendermaaßen vorſtellen:

C. C. G. c. e. g. b. c. d. e. f. g. a. b. h. c u. ſ. f. bis c.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. - - - - 32.

Hiebey müſſen wir anmerken, daß die mit * bezeichneten Töne nicht gerade die ſind, die in unſerm diatoniſchen Syſtem mit dieſen Buchſtaben bezeichnet werden, ſondern etwas niedriger, oder höher; ſo daß der Waldhorniſte, um die wahren diatoniſchen Töne b, f, a, b, herauszubringen, ſein Inſtrument im Blaſen temperiren muß. Merkwürdig aber iſt es, daß in der unterſten Octave C - C, dem Spieler alle halben Töne unſers zuſammengeſetzten Syſtems eben ſo leichte werden, als in der oberſten Octave c - c, da ſie in der zweyten C - c, nur mit großer Mühe und Kunſt herauszubringen ſind. Indeſſen bedient man ſich der unterſten und oberſten Octave in Ripienſtimmen nicht, ſondern nur für Soloſpieler. Der Tonſetzer thut überhaupt wol, wenn er für die Ripienſtimmen dem Waldhorn keine Töne vorſchreibet, als die ſich von 2 bis 16 in dem vorſtehenden Verzeichniſſe finden.

Es wird auch nicht überflüßig ſeyn, hier anzumerken, daß das Waldhorn ſeine Töne um eine Octave tiefer angiebt, als der für dieſes Inſtrument gebräuchliche Violinſchlüſſel ſie anzeiget; weil man nicht nöthig gefunden, einen eigenen Schlüſſel für das Waldhorn anzunehmen.

Von der Trompete gilt alles, was hier über das Waldhorn angemerkt worden, mit der Einſchränkung, daß ſie in der Tiefe um eine Octave höher anfängt, und in der Höhe eine Octave mehr hat. Ihr Umfang iſt alſo von C bis c. oder in Zahlen von 2 bis 64 nach den Einſchränkungen, die wir

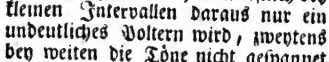
*) S. Stimmen.

wir über die Töne des Waldhornes bemerkt haben.

Der Umfang der Violine ist in der Tiefe vom g ohne Einsetzung einer höhern Applicatur bis ins h. In Ripienſachen gehet man ſelten über a.

Von Haſſe hat man ſowol Arien als Sinfonien, wo er für die erſte Violin bis ins c gesetzet hat.

Das Violoncell fängt in der Tiefe vom großen C an, und gehet ohne höhere eingesetzte Applicatur bis d oder e. Man findet aber häufig Sachen, in welchen bis g gesetzet iſt, ſo gar von Haſſe, welcher doch am allerbequemſten für Ripienſtimmen geſetzet hat. Bey dieſem Inſtrument hat man ſich vornehmlich in Acht zu nehmen, daß in der ganz unterſten tiefſten Octave keine geſchwinde Paſſagien geſetzt werden; weil erſtlich bey kleinen Intervallen daraus nur ein undeutliches Poltern wird, zweytens bey weiten die Töne nicht geſpannet werden können, beſonders Octaven in Sechzehntheilen, als:



Die Viola hat die Gleichheit des Umfanges mit dem Violoncel gemein, nur daß ſie um eine Octave höher iſt: weil die Menſur des Inſtruments aber kürzer iſt, ſo fällt auch die Regel weg, Octaven in Menge nach einander zu ſetzen.

gut.

Der Umfang der Flöte iſt von d bis g auch wol bis a: indeſſen pflegen gute Componiſten ſelte über e zu ſetzen, beſonders in Ripienſachen.

Die Hoboe geht von c bis d in Ripienſachen; Soloſpieler gehen wie die Violiniſten, viele Töne höher.

Das Fagot geht von B bis g, a auch wol b in die Höhe. Der Umfang der Ripienſingſtimmen iſt ſchon an andern Orten angezeiget.

Umkehrung.

(Muſik.)

Dieſes Wort hat in der Muſik verſchiedene Bedeutungen. 1. Das, was wir an verſchiedenen Stellen dieſes Werks die Verwechslung eines Accords genennt haben, wird auch Umkehrung deſſelben genennt. Davon ſprechen wir in einem beſondern Artikel. *) 2. Durch die Umkehrung eines Intervalls verſtehet man die Verſetzung eines der beyden Töne um eine Octave höher, oder tiefer, wodurch die Natur des Intervalls verändert wird. Durch dieſe Umkehrung wird die Octave zum Uniſonus, die Terz zur Sexte, die Quinte zur Quarte, und die Septime zur Secunde u. ſ. f. wie aus dieſer Vorſtellung zu ſehen iſt:

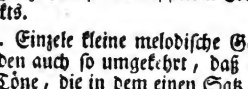
Hierauf

*) S. Verwechslung.

Hierauf gründen sich die Regeln von der Veränderung der Intervalle, die durch den doppelten Contrapunkt entstehen. *)

3. Bisweilen werden ganze melodische Sätze so umgekehrt, daß von zwey Stimmen die obere zur untern, und die untere zur obern wird. Dieses sind die Umkehrungen der melodischen Sätze durch den doppelten Contrapunkt, davon von zwey Stimmen eine um eine Octave, Decime, Duodecime u. s. f. höher, oder tiefer gesetzt, und also gegen die andere umgekehrt wird, wie an den in dem Artikel **Nachahmung** gegebenen Beyspiel **) zu sehen ist, wo die untere Discantstimme des ersten Satzes (a) bey b durch die Umkehrung, oder Versetzung der ganzen Stimme in die Octave, zur obern wird: bey c ist die untere Stimme des ersten Satzes um eine Terz erhöhet, und bey d durch Heraufsetzung um eine Octave wieder zur obern Stimme gemacht. In diesen Umkehrungen der Stimmen besteht die ganze Kunst des doppelten Contrapunkts.

4. Einzele kleine melodische Gänge werden auch so umgekehrt, daß eben die Töne, die in dem einen Satz auf- oder absteigend auf einander folgen, im andern in umgekehrter Bewegung folgen, wie in diesem Beyspiele:



Durch dergleichen Umkehrungen wird furnehmlich in contrapunktischen Stüken, wo oft nur ein einziger kurzer Satz ausgeführet, oder zu jeder Note des Choralgesanges angebracht wird, Mannichfaltigkeit in der Melodie gebracht, die sonst sehr arm und mager klinget. Sie müssen aber von der Art seyn, daß der Gesang dadurch nicht unförmlich werde.

In Singstüken sind dergleichen Umkehrungen, fürnehmlich über die nämlichen Worte, allezeit von schlechtem Erfolg, weil sie eine falsche Deklamation der Worte verursachen. Der berühmte **Buononcini** hat ein Singstük über die Worte: Wer sich selbst erhöhet, soll erniedriget, und wer sich selbst erniedriget, soll erhöhet werden, gemacht, wo diese Art der Umkehrung des Thema sehr glüklich angebracht ist.

Man findet ganze Stüke von grossen Contrapunktisten, die auf diese letzt angezeigte Art umgekehrt werden können. Diese werden nach den Regeln des doppelt verkehrten Contrapunkts gemacht, die in **Marpurgs Abhandlung von der Fuge** angezeiget stehen.

Umriß.

(Zeichnende Künste.)

Die äußersten Linien, wodurch die Schranken, folglich die Form eines Körpers bestimmt wird. Vorzüglich versteht man dadurch die äußersten Linien bey Zeichnung der menschlichen Gestalt; die den wichtigsten Theil der Zeichnung ausmachen. Jede besondere Ansicht des Körpers läßt einen besondern Umriß sehen, und in jeder möglichen Ansicht verändert er sich nach der Stellung oder Bewegung der Gliedmaaßen. Also kann eine Figur nach unendlich viel verschiedenen Umrissen gezeichnet werden.

Bey jeder Zeichnung des Umrisses ist auf zwey wesentliche Punkte zu sehen, auf Richtigkeit und auf Schönheit. Die Richtigkeit des Umrisses entsteht aus Beobachtung der wahren Verhältnisse, und der wahren Wendung einzeler Theile. Nämlich, der ganze Umriß besteht aus unzähligen krummen, aus- und eingebogenen, mehr oder weniger gekrümmeten und immer

*) S. Contrapunkt.

**) S. 289.

Digitized by Google

immer in einander stießenden Linien. Die Erhöhungen und Vertiefungen dieser Linien entstehen aus den unter der Haut liegenden Muskeln und Knochen. Jene sind nicht nur in jedem einzelen Körper, sondern bey jeder Stellung und Bewegung, sowol in Verhältniß, als in Form anders. Es giebt aber auch allgemeine Verhältnisse und Formen, die ganzen Gattungen eigen sind. Menschen von gewisser Lebensart zeigen Umrisse, die ihrer Gattung eigen sind. Ein Kämpfer, der sich täglich in gewaltsamen Bewegungen übet, bekommt an allen Theilen andere Umrisse, als ein weichlicher und meist stillsitzender Mensch. Dergleichen Veränderungen entstehen auch durch das Temperament und das Alter. Man staunet bey einigem Nachdenken über die Schwierigkeiten in jedem Falle die Richtigkeit der Umrisse zu treffen.

Ohne sehr gute Kenntniß der Anatomie, ohne ausgebreitete Beobachtung der Bewegungen an nakenden Körpern von allerley Alter und Temperament, ist es unmöglich, einige Fertigkeit in Zeichnung der Umrisse zu erhalten. Und doch wird die ausgebreiteste Kenntniß hierin für tausend Fälle noch nicht hinreichen, wenn man nicht die Natur selbst vor Augen hat. Es ist nöthig, die Schwierigkeit der Sache ins Licht zu setzen, damit besonders junge Künstler die dringende Nothwendigkeit des Studiums und der Uebung in ihrer Kraft empfinden. Einem guten Zeichner des Nakenden müssen die Muskeln des menschlichen Körpers so bekannt seyn, als die Buchstaben des Alphabets dem, der Wörter zu schreiben hat.

Das allgemeine Kleid, oder die Haut, die den Körper bedekt, giebt eigentlich der menschlichen Figur die Schönheit, in so fern sie von der Richtigkeit der Verhältnisse unabhangend ist. Sie mildert alles Harte und Steife, bringt alle Linien des Umrisses zur Einheit der Form, und giebt ihm die liebliche Harmonie, und das sanfte Wesen, wodurch die menschliche Gestalt, auch blos in Absicht auf den Umriß allein, die höchste Schönheit der Form erhält.

Die Einheit der Linie des ganzen Umrisses scheinet die erste nothwendige Eigenschaft der Schönheit des Umrisses zu seyn. Eine einzige unabgebrochene Linie muß die ganze Figur umschließen. In dieser Linie muß nichts gerades seyn; alles muß sich Wellenförmig bald mehr, bald weniger runden; aber mit so sanften Abwechslungen, daß man vom ausgebogenen auf das eingebogene, von dem mehrgekrümmten auf das gerade laufende, durch unmerkliche Stufen kommt, so daß das Auge um den ganzen Umriß sanft fortglitschen könne.

Einer der wichtigsten Punkte der Schönheit liegt in der abwechselnden Stärke und Schwäche, in der Kühnheit, womit einige, und der bescheidenen Vorsichtigkeit, womit andere Theile gleichsam ausgesprochen werden. Im Umriß kann nicht einerley Ton herrschen, wenn es ihm nicht ganz an Kraft fehlen soll. Wer den fürtrefflichsten Umriß, wie ihn Raphael gemacht hätte, mit einer dünnen, überall gleichen Linie, nachzeichnen würde, benahme ihm dadurch fast alle Kraft; er würde nur den Schatten eines schönen Umrisses, wiewol in der größten Richtigkeit der Verhältnisse, darstellen. So wie die Wörter der Rede, die Redesätze und ganze Perioden ihre verschiedenen Accente, Hebung und Abfall der Stimme haben müssen, um wolklingend zu seyn, so muß auch der Umriß Ton und Stimme abändern. Einiges muß sich durch Kühnheit, anderes durch das Sanfte auszeichnen.

Aber es wäre Tollheit, eine Sache, die man blos zu fühlen, nie aber zu erken-

erkennen, im Stand iſt, und wozu die Sprache keine Worte hat, ausführlich beſchreiben wollen. Der Künſtler übe ſein Auge an der Natur, an den beſten Antiken, an den Werken des Raphaels, M. Angelo und andrer großer Männer, und lerne zuerſt fühlen, denn ſuche er das, was er fühlt, auszudrüken.

Neue Schwierigkeiten zeigen ſich in Abſicht auf den Umriß, wenn der Zeichner ſtatt der Reißfeder den Penſel führet. Da muß er einigermaſſen zaubern können, um uns Sachen ſehen zu laſſen, die nicht da ſind. Denn wir ſehen Begränzung, ohne die Gränzen zu ſehen. Aber ich enthalte mich von einer Sache zu ſprechen, die für die Meiſter der Kunſt ſelbſt zum Theil noch ein Geheimniß iſt. Einige Lehren hierüber giebt Leonh. da Vinci in dem 337 und 338 Capitel ſeiner Beobachtungen und Anmerkungen. Plinius merkt an, daß auch von den alten Mahlern wenige in dieſem Stüke der Kunſt glüklich geweſen. Extrema corporum facere et deſinentis picturæ modum includere, rarum in ſucceſſu artis invenitur. Ambire non debet ſe extremitas ipſa et ſic deſinere, ut promittat alia poſt ſe, oſtendatque etiam quæ occultat Hanc Parrhaſio gloriam conceſſere Antigonus et Xenocrates, qui de pictura ſcripſerunt. *)

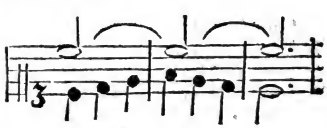
Undecime.

(Muſik.)

Dieſes Intervall iſt von der Quarte blos dem Namen nach unterſchieden, weil es eine Octave höher liegt. Sie iſt eine wahre, reine, verminderte oder übermäßige Quarte, und alles, was von dieſer in einem eigenen Artikel geſagt worden iſt, gilt auch von der Undecime. Einige haben zwiſchen der Quarte und der Undecime den Unterſchied machen wollen, daß die erſtere conſonirend, die andre aber diſſonirend ſey: aber wir halten es nicht der Mühe werth, dieſes zu widerlegen. Der größte Harmoniſte J. S. Bach wußte von keiner Undecime, und was itzt von einigen ſo genennt wird, kommt bey ihm nie anders, als unter der Bezeichnung der Quarte 4, vor. Man hat deswegen nie nöthig, dies Intervall mit 11 zu bezeichnen, und findet auch davon bey keinem guten Harmoniſten ein Beyſpiel, außer wenn man der Regularität halber in durchgehenden Noten folgende Bezeichnungen braucht:

7 8. 9. 10. 11. 10,
5. 6. 7. 8. 9. 8. u. ſ. f.

Aber den Contrapunkt in der Undecime unterſcheidet man mit Recht von dem in der Quarte. Sie haben ihren Grund in dem Contrapunkt der Quinte und Duodecime. Beyde laſſen ſich auf zweyerley Art verſetzen, nämlich eine Quarte höher, und eine Quarte tiefer. Z. B.



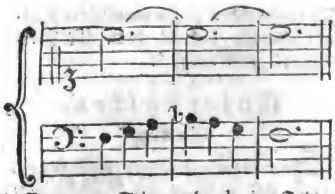
a

b

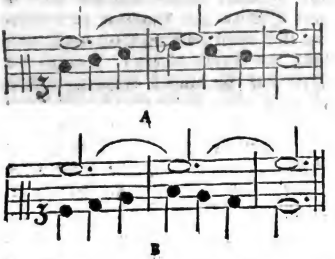
Der Satz bey a iſt bey b in dem Contrapunkt der Quarte verſetzt Dieſe Verſetzung hat ihren Grund darin, daß der erſte Satz ſelbſt eine Verſetzung aus dem Contrapunkt der Quinte iſt, nämlich von folgendem Satz:

deſſen

*) Plin. L. XXXV. c. 10.



dessen untere Stimme bey b eine Octave höher versetzt ist. So wie das vorhergehende Beyspiel eine Quarte höher versetzt ist, so kann dieses auch eine Quarte tiefer geschehen, auf folgende Art:



der Grund, warum dieses angehet, liegt darin, daß der Contrapunkt A sich in den Contrapunkt der Quinte versetzen läßt, wovon B die Umkehrung in der Octave ist. Wird der Contrapunkt der Quarte des ersten Beyspiels eine Octave höher, und des zweyten eine Octave tiefer versetzt, so entsteht der Contrapunkt in der Undecime.

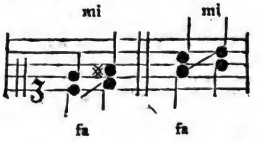
Unharmonisch.

(Musik.)

Nennet man diejenigen Fortschreitungen, die aus zwey verschiedenen Tonarten nach einander folgen. Z. B.

Geschiehet die Veränderung mit einem ✕ oder b in einer Stimme, so sind bey den Terzen und Sexten folgende Fortschreitungen gut:

Der Triton wird als eine unharmonische Fortschreitung von allen strengen Tonlehrern verboten;



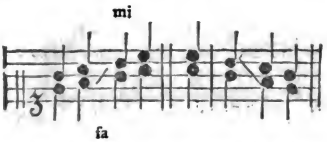
und sie nennen dieses Mi gegen Fa. *)

Es ist öfters nicht möglich, dieses zu vermeiden, und man hat so gar Vorfälle, wo zwey Tritons nach einander vorkommen.

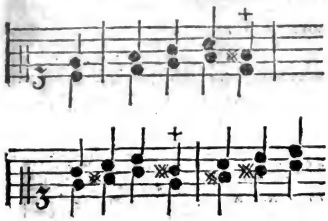
Am allerwenigsten gilt dieses Verbot bey Fortschreitungen folgender Art:

*) S. Mi Fa.

Digitized by Google



Nach einem Einschnitte sind die unharmonischen Fortschreitungen erlaubt, wie hier:



und so mit den umgekehrten Sexten.

Bey den ganz alten Consetzern waren zwey große Terzen nach einander gänzlich verboten: und in der That hatten sie dazu recht; weil sie nur große Terzen von $\frac{64}{81}$ hatten, die um $\frac{1}{80}$ höher, als die reinen Terzen, folglich härter sind. *) Noch viel weniger geben sie drey große Terzen nach einander zu.

In neuern Zeiten, da die Terzen $\frac{4}{5}$ angenommen sind, fällt diese Härte weg, und wird selten als ein übler Queerstand betrachtet, zu mal wenn bey zwey nach einander folgenden großen Terzen die Fortschreitung in der Tonleiter, nämlich von der Quarte zur Quinte der Tonart geschiehet, als in folgendem Beyspiel in C dur. **)

*) S. Terz.

**) Man sehe darüber den Artikel Fa.

Zu melodischen unharmonischen Fortschreitungen rechnet man alle übermäßige Intervalle. *)

Unterbalken.

(Baukunst.)

Sollte eigentlich **Hauptbalken** heissen, wie er denn im Französischen wirklich Architrave genennt wird. Er ist der unterste Theil des Gebälkes, oder der Balken, welcher längst über die Säulen oder Pfeiler eines Gebäudes gelegt wird. Er dienet alle in einer Reyhe stehende Pfeiler oder Säulen mit einander zu verbinden und denn hauptsächlich zur Unterlage der Queerbalken, worauf die Deke des Gebäudes kommt. Also ist er in allen Gebäuden ein ganz wesentliches Glied. Er muß so liegen, daß er nicht über den Schaft der Säule vorstehe. Seine Dike oder Höhe wird von 1 bis $1\frac{1}{3}$ Model genommen.

Er wird entweder ganz glatt gelassen, wie in den meisten antiken Gebäuden, oder in Bänder abgetheilt. **Goldmann** setzt allemal einen Ueberschlag auf den Unterbalken und unter dem Ueberschlag einen Riemen in der **toscanischen Ordnung**, eine **Hohleiste** in der **dorischen**, in der **jonischen** eine **Kehleiste**, in der **römischen** eine Kehleiste und einen Stab, und in der **corinthischen** eine Hohleiste nebst Kehleisten und Stab. In antiken Gebäuden von feinem Geschmak findet man ihn auch mit in einander geschlungenem Laubwerk verziert. Der dorische Unterbalken hat dieses eigen, daß unter den **Tryglyphen** des Frieses, **Tropfen** an dem Unterbalken hangen.

Da man itzt keine große Gebäude mehr von Holz aufführet, so braucht es bey großen Säulenweiten Kunst, dem Unterbalken die gehörige Stärke

*) S. Uebermäßig.

zu geben, daß er von der darüber liegenden Last nicht eingedrukt werde. Die Alten machten deshalb solche Unterbalken an Haupteingängen, wo die Säulen weit auseinander waren, von gegoßnem Erzte. Sie gaben den Unterbalken am Portal des Tempels der Diana zu Ephesus für ein grosses Meisterstük aus, wiewol er nur 15 Fuß lang war. An dem Fronton des Louvre in Paris sind die Unterbalken aus einem Stük Stein und 54 Fuß lang.

Unterhaltende Rede.

(Beredsamkeit.)

Eine förmliche Rede, wobey man keine höhere Absicht hat, als den Zuhörer über einen Gegenstand angenehm zu unterhalten, und wobey Unterricht und Rührung nur beyläufig vorkommen. Wenn es bey dem allgemeinen und höhern Zwek der schönen Künste andern erlaubt ist, bisweilen blos zu ergötzen, so muß man auch der Beredsamkeit dieses nicht verbieten. Bey der öffentlichen Anwendung der Poesie und der Musik wird gar oft blos auf angenehme Unterhaltung gesehen. Diese kann auch die Beredsamkeit verschaffen. Aber in unsern Zeiten sind wenig Länder wo man für diese Kunst Geschmak genug hat, um sie zu dergleichen öffentlichen Unterhaltungen anzuwenden. In Frankreich machen sich doch viele ein großes Fest daraus, eine blos unterhaltende academische Rede zu hören. Es scheinet auch, daß ehedem in Athen und in Rom manche Rede, ob sie gleich einen andern Zwek zu haben schien, von einem großen Theile der Zuhörer blos als unterhaltend angehört worden, und es läßt sich nicht zweifeln, daß nicht in den Oden der Alten manche blos unterhaltende Rede vor großen Versammlungen gehalten worden.

In Deutschland giebt es noch verschiedene Feyerlichkeiten, bey denen eine unterhaltende Rede ein wesentlicher Theil der Feyer seyn sollte. Wären die Veranstaltungen dazu besser, als sie zu seyn pflegen, so könnten sie vortheilhaften Einfluß auf die Beredsamkeit haben. Man ist aber an viel Orten gegen diese Kunst überhaupt so kaltsinnig, daß ein schlechtes Concert weit mehr Zuhörer anlokt, als die beste öffentliche Rede.

Von dem Hauptcharakter der unterhaltenden Rede haben wir bereits anderswo gesprochen.*) Ihr Stoff bestehet hauptsächlich in Schilderung interessanter Gegenstände, wobey man weder Unterricht oder Belehrung, noch besondere Rührung zum Zwek hat. Von der Art wären z. B. Lob des Landlebens, oder einer andern Lebensart, Schilderungen der Jahreszeiten; verschiedene Arten der Lobreden auf Personen und Sachen. Was ein blos angenehmes Schauspiel, ein blos zum Vergnügen gemachtes Gedicht, eine Landschaft u. d. gl. das ist in ihrer Art die unterhaltende Rede, wozu mehr Wolredenheit, als eigentliche Beredsamkeit nöthig ist.

Untersatz.

(Baukunst.)

Ein viereklichter Körper, auf den die Säulen oder Pfeiler bisweilen gesetzt werden, damit sie eine größere Höhe erreichen. Es geschieht bisweilen, daß die Säulen nach dem Verhältniß der Ordnung, wozu sie gehören, noch nicht hoch genug reichen, und doch andrer Gründe halber der Model nicht kann größer genommen werden; oder man besorget, daß der Säulenfuß durch ein Gebälke, über dem die Säulen stehen, bedekt werde. In beyden Fällen ist nöthig, daß die Säule durch einen Untersatz, oder

*) S. Rede.

durch ein Postament höher gestellt werde. Wenn nur eine geringe Erhöhung nöthig ist, so wählt man das erste Mittel, oder den Untersatz. Er wird insgemein 1 Model, im Nothfall 1 ½ Model hoch genommen.

Ut.

(Musik.)

Ist in unserer harten Tonleiter, nämlich der jonischen, der erste Ton, nach welchen die übrigen Intervalle gerechnet werden, und also jederzeit die Tonica, oder eine Nebentonica, wenn die Mutation, wie es die Solmisation bey Verlassung eines Tones erfodert, geschiehet. *) Die Octave von diesem Ut verändert den Namen Ut in Fa. Die Benennung Ut ist in neuern Zeiten, sowol in Italien, als auch in verschiedenen catholischen deutschen Gegenden in Do verändert worden, unter dem Vorgeben, Do sey heller und bequemer zu singen, als Ut. Allein Ut scheint mit gutem Bedacht von den Alten darum gewählet zu seyn, damit angehende Sänger alle Vocalen deutlich und verständlich vortragen lernten, und wenn Wörter mit dem Vocal u vorkommen, nicht u in o verwandelten, ein Fehler, der nur gar zu vielen Sängern anklebt, die alle Vocalen entweder als o oder a hören lassen, weil sie am bequemsten auszusprechen sind.

V.

Venedische Schule.

Ist von den Schulen der Mahlerey diejenige, die sich durch einen grossen Geschmak im Colorit hervorgethan hat. Die Lebhaftigkeit sowol, als die Wahrheit der Farben, die vollkommene Austheilung des Lichts und Schattens, die Kühnheit des Pensels, der wahre Ton der Natur, sind vorzügliche Eigenschaften dieser Schule, die aber weniger Größe und weniger Richtigkeit der Zeichnung hat, als die römische oder die lombardische Schulen. Eine kurze Geschichte der Mahlerkunst in Venedig findet man in dem Werk, welches alle in und um Venedig befindliche vorzügliche Gemählde beschreibt. †) Es dienet auch denen, die alle in öffentlichen Gebäuden befindliche Gemählde sehen wollen, zum Wegweiser.

Titian ist ohne Wiederrede der erste Meister dieser Schule, und der gröste Colorist, der vielleicht jemals gewesen. Ob man ihm gleich in verschiedenen Stüken den Rubens und den Van Dyk an die Seite setzet, so muß man doch gestehen, daß das Bezaubernde in seinen Farben mehr Wahrheit hat, als das Colorit des Rubens, und mehr Bewundrung erwekt, als das von Van Dyk. Man findet in allen großen Gallerien etwas von ihm, aber um ihn recht zu kennen, muß man die Gemählde sehen, die in Venedig von ihm sind. Tintoret, ein andrer großer Mahler dieser Schule, kann nur in Venedig gekannt werden. Sein großes Talent war im Großen mit vollkommener Kühnheit zu mahlen.

Paul

*) S. Solmisation.

†) Descrizione di tutte le publiche pitture della citta di Venetia ed Isole circonvicine Venet. 1733. 8vo.

Digitized by Google

Paul von Verona, eines der größten Genien, wegen vollkommen verständiger Anordnung der Gemählde, sowol in Absicht auf die geschikte Verbindung aller Theile, als auf die Austheilung des Lichts. Wahrheit und Stärke sind überall in seinem Colorit. Man wirft ihm vor, daß alle seine starke Schatten etwas Violettes haben, aber seine Halbschatten sind desto fürtreflicher. Die Leichtigkeit seines Pensels geht über alles, und die Pracht in Kleidung seiner Personen giebt seinen Gemählden einen Reichthum, der ihnen eigen ist. Aber das Große in den Charakteren findet man nicht bey ihm; er hat allezeit sich genau an die Natur gebunden, und kein Mahler hat das Uebliche so sehr aus den Augen gesetzt, als er

Von den neueren venedischen Mahlern sind vorzüglich zu merken. **Tiepolo**, ein Mann von schönem Genie, der ein sehr anaenehmes Colorit mit einer großen Leichtigkeit in seiner Arbeit verbindet; **Pellegrini, Piazzetta, Lazarini, Molinari, Celesti, Bombelli, Liberi.**

Veränderungen. Variationen.

(Musik.)

Man kann zu einer Folge von Harmonien, oder Accorden mehrere Melodien setzen, die alle nach den Regeln des harmonischen Satzes richtig sind. Wenn also eine Melodie von Sängern, oder Spielern wiederholt wird, so können sie das zweytemal vieles ganz anders, als das erstemal singen oder spielen, ohne die Regeln des Satzes zu verletzen; geübte Tonsetzer aber verfertigen bisweilen über einerley Harmonien mehrere Melodien, die mehr oder weniger den Charakter der ersten beybehalten: für beyde Fälle braucht man das Wort Variation, das wir durch Veränderungen ausdrüken.

Die ältern Tonsetzer pflegten insgemein ihre Melodien in einfachen, oder etwas langen Noten zu setzen, und also nur das Wesentliche auszudrüken. Dieses gab denn besonders in Stüken von langsamer Bewegung, geschikten Spielern und Sängern Gelegenheit, diese einfachen Töne mit Geschmak und Empfindung etwas zu verzieren. Weil aber viel Sänger und Spieler dieses nicht ohne Verletzung der Harmonie, oder des Ausdruks zu thun vermochten; so gewöhnten sich die Setzer nach und nach an, die schiklichsten Verzierungen, schon als wesentlich zur Melodie gehörige Verschönerungen, selbst zu setzen. Nun werden diese Verzierungen von übrigen Sängern wieder mit neuen Verzierungen, die bey der Wiederholung noch vielfältig verändert werden, verbrämt. Dadurch entsteht denn der, zwar eine sehr fertige und bis zur Verwunderung künstliche Kehle anzeigende, aber aller wahren Kraft und alles Nachdruks gänzlich beraubte Gesang, der itzt beynahe überall gesucht wird.

So wie die meisten Melodien der sogenanten galanten Musik gegenwärtig von Tonsetzern ausgearbeitet und verziert, geschrieben werden, sollten sie, wenigstens das erstemal, ohne weitere Zusätze gesungen oder gespielt werden. Bey der Wiederholung stünde dem geschikten Sänger noch immer frey, schikliche Veränderungen anzubringen. Es ist aber kaum nöthig, zu erinnern, daß dieses nur solche Sänger und Spieler thun können, die wahre Kenntniß der Harmonie und des melodischen Ausdruks haben. Da diese etwas selten sind, so höret man insgemein in Opern Veränderungen, wodurch Melodie und Harmonie nicht blos verdunkelt, sondern völlig verdorben werden. Es giebt so gar Sänger, die gewisse Veränderungen, die sie von ihren Sangmeistern gelernt haben,

ben, bey jeder Gelegenheit, selbst da, wo sie sich am wenigsten schiken, wieder anbringen. Dieses ist ein Misbrauch, dem sich die Capellmeister aus vollen Kräften widersetzen sollten: weil in der That der theatralische Gesang dadurch völlig verdorben wird. Die meisten Arien werden itzt so gesungen, daß sie den reichen gothischen Gebäuden der mittlern Zeiten gleichen, an denen das Auge nichts glattes sieht, sondern überall durch geschnitzte Zierrathen, die alle Theile wie im Spinngeweb überziehen, gleichsam gefangen wird.

Die Sangmeister sollten es sich zur Pflicht machen, ihre Schüler zu überzeugen, daß das wahre Verdienst eines Sängers in dem richtigen, jeder Empfindung angemessenen Vortrag der vom Tonsetzer vorgeschriebenen Töne bestehe, und daß sie bey verständigen Zuhörern, dadurch mehr Ruhm erwerben, als durch die künstlichsten Veränderungen.

In Liedern kann es nothwendig werden, Veränderungen anzubringen; denn es trifft sich ofte, daß die auf einerley Töne fallenden Worte in einer Strophe etwas mehr Nachdruk und einen empfindsamern Ausdruk erfodern, als in einer andern. Alsdenn kann ein Sänger durch schikliche Veränderungen die Melodie, die der Tonsetzer für alle Strophen gleich gemacht, für jede besonders nach Erfoderniß abändern.

Instrumentisten schweifen insgemein in Veränderungen eben so aus, wie die Sänger. Mancher glaubt, die Kunst des Spielens bestehe blos darin, daß zehnmal mehr Töne gespielt werden, als auf dem Papier ausgedrukt sind, oder daß er die Arbeit des Tonsetzers als einen Text anzusehen habe, über dem er eine Zeitlang spielen soll. Wir empfehlen den Spielern das, was der fürtreffliche Bach in seinem Werke von der wahren Art das Clavier zu spielen über die Veränderungen angemerkt hat, wol zu überlegen. *)

Kleine Melodien für Instrumente, als Sarabanten, Couranien und andre Tanzstüke, sind zu kurz, um ohne Veränderung etlichemal hintereinander gespielt zu werden. Daher haben verschiedene berühmte Tonsetzer dergleichen Stüke mit mancherley veränderten Melodien gesetzt, die immer auf dieselbe Folgen von Harmonien passen. Die besten Veränderungen in dieser Art, die man als Muster anpreisen kann, sind die von Couperin, und von dem großen J. Seb. Bach. Eine noch höhere Gattung von ganz veränderten Melodien, sind die Songten mit veränderten Reprisen. Herr C. P. Em. Bach hat deren sechs für das Clavier herausgegeben, die er der Prinzessin Amalia von Preußen dedicirt hat. Der Vorbericht zu diesem Werk enthält einige nützliche Anmerkungen über die Kunst zu verändern.

Die höchste Gattung von Veränderungen ist unstreitig die, da bey jeder Wiederholung andere auf den doppelten Contrapunkt beruhende Nachahmungen und Canons vorkommen. Von J. Seb. Bach hat man in dieser Art eine Arie für das Clavier mit dreyßig solcher Veränderungen; und eben dergleichen über das Lied: **Vom Himmel hoch, da komm ich her**, die man für das höchste der Kunst ansehen kann. Bewundrungswürdig ist dabey dieses, daß bey jeder Veränderung die erstaunliche Kunst der harmonischen Versetzungen fast durchgängig mit einem schönen und fliessenden Gesang verbunden ist. Von eben diesem großen Mann hat man auch eine gedrukte Fuge aus dem D moll, die einige zwanzigmal verändert ist, wobey alle Arten des einfachen, zwey- drey- und vierfachen Contrapunkts in gerader und verkehrter

*) In dem Capitel vom Vortrage.

ter Bewegung, auch mancherley Arten des Canons vorkommen. In dieser Art verdienen auch die Fugen des französischen Tonsetzers d' Anglebert, ingleichen verschiedene Arbeiten eines Frobergers, Johann Kriegers, †) desgleichen aus den fürtrefflichen 12 Violinsolo, und die folie d'Espagne des berühmten Corelli, als Muster angeführt zu werden.

Wir wollen hier nur noch anmerken, daß bey Symphonien und Ouvertüren selbst die ersten Violinisten sich schlechterdings aller Veränderungen enthalten, und sich nicht einmal durchgehende Noten zu Ausfüllung einer Terz, erlauben sollen; weil dadurch in dergleichen Stücken gar leicht Quinten und Octaven entstehen. Begleitende Instrumentisten, besonders die Ripienisten, sollen sich aller Veränderungen gänzlich enthalten.

Verbindung.

(Schöne Künste.)

Es ist eine wesentliche Eigenschaft der Werke des Geschmaks, daß alle Theile desselben untereinander verbunden seyn: *) jeder darin vorkommende Theil, der wie vom Ganzen, oder von dem, was neben ihm liegt, abgelöset da steht, wird anstößig, weil man nicht weiß, warum er da ist, was er soll, oder wie er auf das vorhergehende folget. Deswegen hat der Künstler bey Erfindung und Zusammensetzung seines Werks überall auf die Verbindung aller Theile mit dem Ganzen, oder untereinander wol Acht zu haben, damit nichts ausser dem Zusammenhang mit dem übrigen da stehe.

†) Dieser war Musikdirektor in Zittau. Die Stüke, von denen hier die Rede ist, sind im Jahr 1699 unter dem Titel: anmuthige Clavierübungen; bestehend in unterschiedenen Ricercarien, Präludien, Fugen ꝛc. herausgekommen.

*) S. Werke des Geschmaks.

Jeder Theil aber muß in einer doppelten Verbindung erscheinen; er muß nämlich mit dem Ganzen, und mit den neben ihm liegenden Theilen verbunden seyn. Das erstere hat statt, wenn ein Grund vorhanden ist, warum er als ein Theil des Ganzen erscheinet; das andere, wenn man siehet, oder fühlet, warum er an der Stelle steht, wo man ihn sieht.

Die Sachen in metaphysischem Gesichtspunkt betrachtet, fehlet es nie an Verbindung; denn bey Erfindung und Zusammensetzung der Werke des Geschmaks sind allemal Gründe vorhanden, warum jeder Theil in dem Werk erscheinet, und warum er da steht, wo wir ihn antreffen. Die Rede ist aber hier nicht von dieser in metaphysischem Sinne angenommen, sondern von der ästhetischen Verbindung, vermöge welcher wir die Gründe, woraus das Daseyn und die Stelle jedes Theils erkennt wird, fühlen, so daß wir nirgend Anstoß bemerken, sondern in den Vorstellungen, die das Werk in uns erwekt, überall natürlichen Zusammenhang, ohne Lüken, ohne Mangel, und ohne fremde, nicht zur Sache gehörige Theile, empfinden.

Wir erkennen oder empfinden den Zusammenhang der Dinge, entweder durch den Verstand, oder durch die Einbildungskraft, oder durch leidenschaftliches Gefühl, und durch diese drey Mittel verbindet der Künstler die Theile seines Werks; jedes aber begreift wieder mehrere, und oft gar mannichfaltige Gattungen der Verbindung. So verbindet der Verstand Ursache und Würkung, indem er die Würkung aus der Ursache, oder diese aus jener erkennt; er siehet die Aehnlichkeit, oder Gleichartigkeit mehrerer Dinge, die mancherley Arten der Abhänglichkeit, und der Verhältnisse, und leitet daher ihre Verbindungen. Die Einbildungskraft aber hat noch mehr Arten der Verbindung;

bindung; denn sie kommt auf unzählbar viel Wegen von einem Gegenstand auf einem andern, darunter mehrere überaus zufällig, aber ihrer flüchtigen Natur immer angemessen sind. Die geringste zufällige Kleinigkeit führet sie ofte auf sehr entlegene Vorstellungen. So haben auch die Empfindungen des Herzens ihren eigenen Gang von einem Gefühl zum andern.

Wir fühlen hier die Gefahr, uns in sehr weitläuftige psychologische Bemerkungen einzulassen, und wollen lieber die Segel einziehen, lieber unvollständig, als schwerfällig, und für die meisten Künstler und Liebhaber langweilig und unbrauchbar sprechen. Darum kommen wir näher zum Zwek dieses Artikels.

Es ist schlechterdings das Intresse des Künstlers, daß die, für welche er arbeitet, in seinem Werk keinen Mangel der Verbindung bemerken. Jeder einzele Theil des Werks muß mit dem Ganzen so verbunden seyn, daß man den Grund erkenne, warum er da ist; wenigstens, daß er nicht fremd, nicht völlig überflüßig, und außer dem Charakter des Ganzen liegend erscheine. Außer dem aber muß auch Verbindung der Ordnung überall statt haben.

Zu beydem gehört Beurtheilung und Ueberlegung; weil es nicht genug ist daß der Künstler bey Zusammensetzung, und im Feuer der Arbeit beyde Arten der Verbindung fühle, sondern auch nachher, bey schon etwas kälterm Geblüte, die Verbindung würklich noch gewahr werde. Es geschiehet gar ofte, daß Gedanken und Vorstellungen sich aus einander entwikeln, und in unser gegenwärtigen Gemüthslage auf einander folgen, deren Zusammenhang wir nachher gar nicht mehr einsehen. Dieses begegnet dem Philosophen in ganz methodischen Untersuchungen; also muß es bey dem Künstler, der im Feuer der Einbildungskraft, und in Wärme der Empfindung arbeitet, nach weit öfters vorkommen. Kann er selbst aber in solchen Fällen den Zusammenhang seiner Vorstellungen nicht mehr entdeken, so muß dieses natürlicher Weise andern noch weniger möglich seyn.

Es ist deswegen sehr nützlich, daß man beym ersten Entwurf eines Werks genau auf das Achtung gebe, was eine Vorstellung mit der andern verbindet, daß man auf Vortheile denke, das Band, das sie verknüpft, auf eine Weise, die dem Feuer der Würksamkeit zu Fortsetzung der Arbeit nicht schadet, anzudeuten, um sich desselben nachher wieder zu erinnern. Geschieht dieses, so kann der Künstler bey der Ausarbeitung da, wo die Verbindung nicht merklich ist, allemal auf Mittel denken, sie merklich zu machen. Es giebt vielerley Mittel, auch sehr fremd und entfernt scheinende Beziehungen der Gedanken gegen einander in nahe Verbindung zu setzen, so wie es auf der andern Seite eben so viel giebt, einen sehr natürlichen Zusammenhang etwas fremder und reizender zu machen. Aber sie gehören unter die Geheimnisse der Künstler, die sie selbst nicht gern andern entdeken.

Wir müssen vor allen Dingen anmerken, daß die Verbindungen enger und genauer, oder entfernter; offenbarer und gewöhnlicher, oder versteketer und fremder seyn müssen, nachdem der Charakter des Werks die eine oder die andere Art natürlich macht. Was vom Uebergang angemerkt worden, *) gilt auch hier. Bey Untersuchungen, im lehrenden Vortrag, und überhaupt in den Werken, die für den Verstand gemacht sind, müssen die Verbindungen natürlich, eng und in dem Wesentlichen der Dinge gegründet seyn; weil es sonst dem

*) S. Uebergang.

dem Werk an Gründlichkeit fehlet. Je bestimmter der Endzwek eines Werks ist, je genauer und bestimmter muß auch die Verbindung aller Theile desselben seyn; denn ein Werk von ganz genau bestimmtem Zwecke hat schon einige Aehnlichkeit mit einer Maschine, deren Würkung nicht kann erreicht werden, wenn die geringste Trennung in ihren Theilen statt hat. In Werken, an denen die Einbildungskraft des Künstlers den größten Antheil hat, sind die Verbindungen natürlicher Weise viel freyer, und sie sind es um so viel mehr, je stärker die Einbildungskraft erhizt ist. Ein Werk dieser Art würde kalt oder matt werden, wann der Künstler da auf methodische, und auf innere oder wesentliche Uebereinkunft der Dinge gegründete Verbindungen denken wollte.

Aber diese Materie kann überhaupt hier weder methodisch noch ausführlich behandelt werden; weil das Hauptsächlichste der Kunst, die Wahl der Theile, ihre Anordnung und ein grosser Theil der Bearbeitung auf die Art der Verbindung ankommt. Wollten wir hierüber vollständig seyn, so müßten wir den völligen Gang des Verstandes bey Untersuchungen, den vielfachen, mehr oder weniger kühnen Flug der Phantasie, durch die würkliche und durch mögliche Welten, die verborgenen, ofte sehr seltsamen Wege des Herzens in ihren Krümmungen, steilen Höhen, und gähligen Abstürzen vor Augen haben.

Wir können also kaum etwas anders thun, als auf der einen Seite den Künstler ermuntern, in seinem Studiren und Nachdenken über die Geheimnisse der Kunst eine besondere Aufmerksamkeit auf die Verbindungen zu wenden, und deren verschiedene Arten und Grade, nach den Charakteren und den verschiedenen Tonen der Werke, so viel möglich ist, zu bestimmen: auf der andern Seite die Liebhaber und Kunstrichter erinnern, daß sie sich bemühen sollen, bey jedem Werke der Kunst sich so viel möglich in die Gemüthslage zu setzen, darin der Künstler bey Verfertigung des Werks gewesen ist, wann sie nicht in die Gefahr kommen wollen, ein falsches Urtheil über die Verbindungen zu fällen, oder ohne Noth Anstoß in dem Werk zu finden.

Es giebt leichte, sehr faßliche, schwere und scharfsinnige, natürliche und phantastische, comische und ernsthafte entfernte und nahe, wesentliche und zufällige, und noch gar viel mehr Arten der Verbindung, deren jede nach dem Charakter und Ton des Werks gut oder schlecht ist. Die einzige praktische Anmerkung, die wir hier machen können, ist diese: daß der Künstler, der sich vorgenommen hat, sein Werk bis zur Vollkommenheit zu bearbeiten, es ein oder ein paar male blos in Absicht die Verbindungen zu beurtheilen, genau durchzusehen habe. In Ansehung der Verbindung jedes einzelen Theiles mit dem Ganzen haben wir an einem andern Orte dem Künstler die Regel gegeben, daß er in Beurtheilung seines Werks bey jedem Theile stehen bleibe, um ihn zu fragen, warum bist du da, und wie erfüllest du deinen Endzwek? hast du den Ort, der dir zukommt? u. s. f. Dieses stellt ihn vor der Gefahr sicher, Dinge zuzulassen, die außer Verbindung mit dem Ganzen sind. In Ansehung der Verbindung eines Theils mit dem andern kann er ähnliche Fragen aufwerfen: wie folgest du auf das vorhergehende? wie hängst du mit dem folgenden zusammen? Wird der, für dem das Werk gemacht ist, ohne Anstoß und Zwang diese Vorstellung nach der vorhergehenden annehmen, und völlig fassen? u. s. w. Braucht der Künstler diese Vorsicht, so wird er auch entdeken, ob die Verbindungen überall nach dem Charakter des Werks richtig seyen, oder nicht.

Wie

Wie überhaupt in der Natur alles genau zusammenhängt, so hat auch das menschliche Gemüth einen natürlichen Hang in seinen Vorstellungen durch Stufen, nicht durch Sprünge von dem einen zum andern zu kommen. Wir lieben nach merklicher Hitze nicht plötzliche, sondern allmählige Abkühlung. Findet der Künstler es seiner Absicht gemäß, sehr entfernte, oder gar entgegengesetzte Dinge nahe an einander zu bringen, so muß er auch besorgt seyn, solche Dinge dazwischen zu setzen, die den schnellen Uebergang erleichtern. Und darin zeiget sich meistentheils der Unterschied zwischen dem Künstler von wahrem Genie, und dem, der ohne dasselbe nach Kunstregeln arbeitet. Am deutlichsten sieht man dieses in der Musik, wo große Harmonisten auf eine gar nichts hartes habende Weise schnell in sehr entfernte Töne gehen können, wobey andere allemal hart, und dem Gehör anstößig werden.

Verdünnung; Verjüngung.

(Baukunst.)

Es ist eine von alten und neuen Baumeistern angenommene Regel, daß die Säulen nicht durchaus gleich dike, sondern gegen das obere Ende zu etwas verdünnet seyn sollen. Der Ursprung dieser Regel ist in der ältesten Bauart zu suchen, da man die Säulen von unbearbeiteten Stämmen der Bäume gemacht hat, die allemal in der Höhe etwas dünner sind, als an dem Boden. Da man aber bemerkt hat, daß die Verdünnung der Säule etwas Annehmlichkeit giebt, hat man sie zur Regel gemacht. Diese Vermuthung von dem Ursprung der Verdünnung wird noch dadurch bestätiget, daß man sie nicht bis auf die Wandpfeiler erstrekt hat. Diese wurden aus bearbeiteten Baumstämmen gemacht, die vierkantig gezimmert und dadurch überall gleich dik wurden.

Es ist vielleicht kein andrer Grund, als dieses ungefähr davon anzugeben, daß die Pfeiler nicht verdünnet werden. Denn in dem Gefühl der Schönheit kann dieser Unterschied schwerlich gegründet seyn, da er vielmehr eine widrige Würkung hervorbringt. Wer ein mit einer Säulenlaube versehenes Gebäude gerade von vorne ansieht, dem muß der Uebelstand, der daher entsteht, in die Augen fallen, da die Stämme der den Säulen entgegenstehenden Pilaster oben über die Säulenstämme heraustreten.

In der Art der Verdünnung kommen die Baumeister gar nicht mit einander überein. Einige dorische Säulen aus der ältesten Zeit und verschiedene Aegyptische von Granit, sind gleich vom Fuß an verdünnet, und Kegelförmig; die meisten Baumeister aber machen die Säule bis auf den dritten Theil ihrer Höhe gleich dik; einige Neuere haben ihnen eine doppelte Verdünnung, oder Bauchung gegeben, wodurch sie auf dem dritten Theil der Höhe am dikken werden, von da aber, sowol nach oben, als nach unten zu, sich verdünnen.

Vitruvius ist ungemein ängstlich in Angebung der Regeln der Verdünnung, und führt fünferley Maaßen davon an, nach Verschiedenheit der Säulenweiten und der Höhen. Scammozzi hat das Herz gehabt, zu sagen, daß dieses Kleinigkeiten seyen, die eine so ängstliche Beobachtung der Regeln nicht verdienen, und darin stimmt ihm auch Goldmann bey. Die Art dieses Baumeisters ist diese, daß er den Stamm bis auf den dritten Theil der Höhe gleich dik macht, von da ihm so abnehmen läßt, daß das Verhältniß der untern Dike zu der obern in den niedrigen Ordnungen, wie 5 zu 4, in den Höhen wie 6 zu 5 wird. Die meisten neuern Baumei-

Baumeister nehmen dieses letztere Verhältniß für gar alle Säulen an.

Die Art der Verdünnung, welche fast durchgehends angenommen ist, und die den Säulen eine schöne Form giebt, besteht darin, daß sie nicht nach einer geraden, sondern krummen Linie geschieht, deren Zeichnung nach den Regeln verschiedener Baumeister mehr oder weniger mühesam ist.

Vergleichung.

(Redende Künste.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung; aber beyde drüken die Neben- oder Gegeneinanderstellung zweyer Dinge aus, in der Absicht, eines durch das andere zu erläutern. Was bey den römischen Lehrern der Redner insgemein Comparatio genannt wird, ist die Vergleichung zweyer Dinge von einerley Art, wodurch die Größe, oder die Wichtigkeit des einen gegen das andere abgewogen wird: Man könnte sie die **logische Vergleichung** nennen. Eine andere Art, die eigentlich similitudo heißt, setzet Dinge von ungleicher Art, in der Absicht die Beschaffenheit der einen, aus der Beschaffenheit der andern anschauend zu erkennen, neben einander: sie kann die ästhetische Vergleichung genennt werden.

Die logische Vergleichung gehört unter die Beweisarten; denn sie dienet, uns anschauend von der Wahrheit eines Satzes zu überzeugen; wie folgendes: „Es ist ein Verbrechen, einen römischen Bürger binden zu lassen, ein noch größeres, ihn zu geisseln — Was denn, wenn er gar gekreuziget wird?“ *) Ueberhaupt sind drey Arten aus Vergleichung zu beweisen, die Cicero so bestimmt: Ex comparatione — valent, quæ ejusmodi sunt: quod in re majore valet, valeat in minore: quod in minore valet, valeat in majore: quod in re pari valet, valeat in hac quæ par est. *) Wenn es nämlich darum zu thun ist, andre zu überzeugen, daß etwas gut, oder böse, erlaubt, oder unerlaubt sey, so führet man bey dieser Vergleichung einen Fall an, dessen Beurtheilung keinem Zweifel unterworfen ist, wobey zugleich in die Augen fällt, daß der andere Fall, über den wir urtheilen sollen, jenem völlig gleich, geringer, oder wichtiger sey. Wenn gezweifelt wird, ob jemand fähig sey, eine gewisse böse That zu begehen, und man kann eine unstreitig eben so böse, oder noch bösere, die er würklich begangen hat, anführen; so ist der Zweifel gehoben.

Diese Vergleichung ist im Grunde nichts anders, als die Anführung eines Beyspieles, oder eines ähnlichen Falles, und hat die größte Kraft, überzeugend zu beweisen. Oft fällt es in die Augen, daß die verglichenen Fälle ähnlich sind, und das Urtheil über den einen ist völlig entschieden; alsdenn bedarf die Sache keiner weitern Ausführung; es ist da genug, daß die Vergleichung kurz angeführt werde. Wo es aber nicht in die Augen fällt, daß die Fälle völlig ähnlich sind; da muß der Redner die Aehnlichkeit der Fälle beweisen. Alsdenn ist die ganze Rede im Grunde nichts anders, als eine ausführlich behandelte Vergleichung.

Hier ist nur die Rede von kurzen Vergleichungen, die keiner Ausführung bedürfen. Sie sind also die kürzesten und leichtesten Arten, zu beweisen, die allen andern Beweisarten vorzuziehen sind. Diese Vergleichung aber ist mehr ein Werk des Verstandes, als des Geschmaks, und gehört mehr in die Logik, als in die Aesthetik.

Die ästhetische Vergleichung ist ein kurzes, und gleichsam im Vorbeygehen

*) Cic. Orat. in Verrem V.

*) Cic. in Topic.

gehen angeführtes Gleichniß, *) als wenn man sagt: Schönheit verblühet wie die Rose; oder etwas ausführlicher, wie wenn Haller von der Ewigkeit sagt:

Wie Rosen, die am Mittag jung
Und welk sind vor der Dämmerung;
So sind vor dir der Angelstern und Wagen.

Zur ästhetischen Vergleichung wird also ein Bild genommen, das nur genennt, oder in dem, was den eigentlichen Punkt der Vergleichung (das sogenannte tertium comparationis) betrifft, kurz beschrieben wird, in der Absicht, daß aus dem Anschauen desselben, die Beschaffenheit des Gegenbildes richtiger, oder sinnlicher, oder lebhafter erkannt, oder empfunden werde.

Von dem Gleichniß unterscheidet sie sich sowol durch die ihr eigene Kürze, als besonders dadurch, daß man bey der Vergleichung Bild und Gegenbild unzertrennt neben einander stellt, und von jenen nichts mehr sehen läßt, als was man in diesem will sehen lassen: da hingegen in dem Gleichniß die Beschreibung des Bildes ausführlicher und über die Nothdurft ausgedähnt ist, so daß man eine Zeitlang das Bild allein mit einigem Verweilen und von dem Gegenbild abgesondert, betrachtet; als wenn man schon daran allein Gefallen hätte.

Doch giebt es auch Vergleichungen, die etwas länger gedähnt sind, und sich vom eigentlichen Gleichniß mehr durch gewisse Enthaltsamkeit in der Zeichnung des Bildes unterscheiden. Folgende Vergleichung scheint gerade auf der Gränze, wo das Gleichniß anfängt, zu stehen. „Warum fragst du großmüthiger Sohn des Tydeus nach meinem Geschlechte? Wie die Blätter der Bäume, so sind die Geschlechter der Menschen: Itzt wähet der Wind alles Laub ab; denn treibet im Frühling der grünende Baum wieder neues hervor: So ist die Fortpflanzung der Menschen; ein Geschlecht wird itzt gebohren, das andere vergeht" *) Es scheinet überhaupt, daß bey dem Gleichniß die Einbildungskraft von dem Bilde lebhafter, als bey der Vergleichung gereitzt werde, und daß bey der Vergleichung das Gegenbild, als das einzige Nothwendige die Vorstellungskraft mit dem Bilde zugleich beschäfftige. Daraus würde denn folgen, daß zum Gleichniß mehr poetische Laune, mehr angenehme Schwatzhaftigkeit, wenn wir dieses Wort in gutem Sinne nehmen dürfen, als zur Vergleichung erfodert werde. Bey der Vergleichung gehet man den geraden Weg zum Ziel fort, und zeiget, ohne stille zu stehen, oder einige Schritte aus dem Wege herauszuthun, einen in der Nähe liegenden Gegenstand; beym Gleichniß aber stehet man bey diesem Gegenstand etwas still, oder man gehet, um ihn näher zu betrachten, wol einige Schritte von dem Weg ab. Nur Schwätzer verweilen sich zu lang, und über die Nothdurft bey der Vergleichung, wie in diesem Beyspiel:

Quasi piscis, itidem est amator lenæ; nequam est nisi recens:
Is habet succum, is suavitatem, eum quovis pacto
Vel patinarium, vel assum verres quo pacto lubet. **)

Der erste Vers ist zur Vergleichung völlig hinreichend; der Zusatz der beyden andern verräth ein garstiges, schwatzhaftes Weib von niedrigem Geschmak, das der Dichter hier schildern wollte.

Die ästhetische Vergleichung ist in Absicht auf ihre Würkung von dreyerley Art: sie dienet zum klaren richtigen Sehen, als eine **Aufklärung**, und ist alsdenn ein Werk des Verstandes.

*) S. Bild; Gleichniß.

*) Il. Z. vs. 145. f. f.

**) Plaut. Asinar. Act. I. sc. 3.

ſtandes; oder zum angenehmern Sehen, als eine **Verſchönkrung**, und hat ihren Grund in der Phantaſie; oder endlich zum **lebhafteren** Sehen, als eine **Verſtärkung** und rühret von lebhafter Empfindung her. In allen Fällen muß das Bild ſehr bekannt und geläufig ſeyn, damit es ſeine Würkung ſchnell thue.

Für die aufklärende Vergleichung muß die Beſchaffenheit des Bildes, aus der wir das Gegenbild, wie in einem Spiegel ſehen ſollen, völlige Aehnlichkeit mit dieſem haben, und ſehr hell in die Augen fallen. Haller ſagt von den ehemaligen rauhen Scandinaviern, daß ſie die friedlichen Einwohner des ſüdlichen Europa als ein Beute anſähen, die von der Natur für ſie geſchaffen wäre, wie für den Sperber die Taube geſchaffen ſey. *) Dieſe Vergleichung iſt überaus geſchikt, die Begriffe, die er uns geben wollte, in vollkommener Klarheit darzuſtellen. Sehr bekannt und geläufig iſt das Bild des Sperbers, der die Taube, als einen ihm von der Natur beſtimmten Raub haſcht. Die halb thieriſche Rauhigkeit der Scandinavier, ohne Bedenken, und ohne die geringſte Rükſicht auf Recht oder Unrecht, auf unbewehrte Nachbaren loszugehen, wird mit völliger Richtigkeit und Klarheit in dem Bild ſinnlich erkannt. Dieſe Vergleichung hat überall ſtatt, wo man auf eine populare Art zu lehren hat. Die umſtändliche Entwiklung der Begriffe durch den eigentlichen Ausdruk hat immer etwas ſchwerfälliges, und iſt, wo man nicht mit Perſonen, die im abſtrakten Denken geübt ſind, ſpricht, dunkel. Darum iſt es, wo man für viele ſchreibt, ſehr nothwendig, die Begriffe durch Vergleichungen aufzuklären.

Man muß aber dabey den Grad der Aufklarung, oder die Kenntniß und die Fähigkeiten derer, mit denen man ſpricht, vor Augen haben, Sehr geübte Denker lieben nicht, daß ihnen das, was ſie ohne Bild beſtimmt und genau genug ſehen, durch Vergleichungen aufgeklärt werde. Für dieſe kann man nicht ſchnell genug denken; ſie wollen alles geradezu und auf das Kürzeſte vernehmen. Deswegen haben die Vergleichungen in ſtrengem dogmatiſchen Vortrage ſelten ſtatt. So bald man aber mit Menſchen zu thun hat, die mehr des anſchauenden, als des entwikelten Denkens gewohnt ſind, muß man ſich der aufklärenden Vergleichungen öfters bedienen. Doch iſt in ſo fern darin Maaß und Ziel zu halten, daß man ſie nur bey etwas ſchwerern Hauptbegriffen zu Hülfe nehme. Wenn ſie zu oft, ohne Noth vorkommen, ſo denkt der Zuhörer, man traue ſeiner Fähigkeit zu begreifen gar zu wenig; deswegen werden ſie ihm anſtößig. Dieſes erfährt man beym Leſen des Ovidius nur allzu ofte. Dieſe Vergleichung erfodert auch noch die genaue Sorgfalt, von dem Bilde nichts zu zeichnen, als was weſentlich zu dem eigentlichen Punkt der Vergleichung gehöret. Bey der Wahl und Erfindung der zu dieſer Vergleichung dienenden Bilder kommt es hauptſächlich darauf an, daß ihre Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde vollſtändig ſey, oder daß ſie uns dieſes ganz mit allen dazu gehörigen weſentlichen Begriffen abzeichnen. Man ſiehet bisweilen, daß zu Aufklärung eines einzigen Begriffes mehr Vergleichungen gebraucht werden, wo eine einzige beſſer gewählte hinlänglich geweſen wäre.

Die verſchönernde Vergleichung iſt das Werk der Einbildungskraft, an dem der Verſtand keinen Antheil hat. Bild und Gegenbild ſind mehr in Anſehung ihrer Würkung, als in ihrer Beſchaffenheit einander ähnlich. Bey angenehmen, oder überhaupt bey intereſſan-

*) Alfred. 1 Buch.

teressanten Gegenständen, bey denen wir uns gerne verweilen, bringet die Einbildungskraft uns andere, die ähnlichen Eindruk auf uns gemacht haben, ins Gedächtniß, und die Begierde diesen Eindruk zu genießen, oder ihn andern mitzutheilen, macht, daß wir auch auf diese blos in der Einbildungskraft schwebenden Gegenstände die Aufmerksamkeit richten. Daher haben Vergleichungen dieser Art ihren Ursprung. Ossian singt von Nathos:

Reizend erschienst du dem Auge Darthulens. Dem östlichen Lichte
Gliech dein Gesicht, der Schwinge des Raben dein Haupthaar. Die Seele
War dir erhaben und mild, wie die Stunde der scheidenden Sonne.
Sanft wie die Lüftchen im Schilfe, wie gleitende Flaren im Lora
War dein Gespräch. Doch wenn sich die Wuth des Gefechtes emporete
Gleichst du der stürmenden See. *)

Hier sind eine Menge Vergleichungen hinter einander. Jede schildert nicht den Gegenstand, den der Dichter zeichnen, sondern den Eindruk, die besondere Art der Empfindung, die er wollte fühlen lassen. Nicht das Gesichte des Jünglings gliech der aufgehenden Sonne; sondern die fröhliche Empfindung, die Darthula bey dem Anschauen fühlte, gliech dem Eindruk, den die aufgehende Sonne macht, u. s. w.

Empfindungen sind etwas so einfaches, daß es nicht möglich ist, sie andern zu erkennen zu geben, als wenn man sie in ihnen erweckt. Wo man also denkt, sie würden sie bey Vorzeigung eines Gegenstandes nicht haben, da zeiget man ihnen einen andern gewöhnlichern Gegenstand, von dem man mit Gewißheit denselben oder einen ähnlichen Eindruk erwarten kann. Sie dienen also überhaupt Empfindungen nach ihren besondern Charaktern zu erwekken, und man wählet dazu sehr bekannte Gegenstände, die in ihren Würkungen, auf das Gemüthe mit dem Gegenbilde überenkommen. Hier kommt es mehr auf ein ganz feines Gefühl und eine sehr lebhafte Einbildungskraft, als auf Beurtheilung an. Darum lieben die Dichter diese Vergleichungen vorzüglich. Sie schiken sich auch nur da, wo man angenehm unterhalten und rühren will. Die Bilder müssen sehr bekannt seyn, damit sie mit wenig Strichen sich der Einbildungskraft lebhaft darstellen, und man muß des ganz besondern (specivischen) Eindruks, den sie auf empfindsame Gemüther machen, sehr gewiß seyn. Sie scheinen sich mehr zu Reden und Gedichten von einem etwas gemäßigten Ton, als zu denen von ganz heftigem Affekt zu schiken. Denn in diesem ist das Feuer zu stark, um sich bey Vergleichungen zu verweilen; die Bilder gehen in Metaphern oder Allegorien über.

Wo man eine Vorstellung oder Empfindung nicht blos schildern, sondern nachdrüklicher sagen will, da fällt man auf Vergleichungen der dritten Art, die darum etwas hyperbolisches oder übertriebenes haben. Man braucht Bilder, die stärker rühren, als das Gegenbild. So vergleichet man einen in Widerwärtigkeiten standhaften Mann mit einem Felsen, der gegen die tobenden Wellen des Meeres unbeweglich steht; von einem Menschen, der heftig erschrikt, sagt man, er sey wie vom Gewitter getroffen; und so sagt Horaz von dem rechtschaffenen Mann, er fürchte sich mehr vor einer schändlichen Handlung, als vor dem Tode. Die Vergleichungen dieser Art können bis zum Erhabenen steigen. Sie müssen aber etwas sparsamer, als die andern Arten gebraucht werden, es sey denn, daß durchaus in der Rede, oder dem Gedichte, wo sie gebraucht werden, ein ganz heftiger Affekt herrsche. Denn dieser vergrößert alles.

*) Darthula.

Es

Es giebt auch poßirliche Vergleichungen, die das Lächerliche verstärken, wovon ein großer Reichthum von Beyspielen in Buttlers Hudibras anzutreffen ist. Sie sind meistentheils so beschaffen, daß bey der Vergleichung etwas widersprechend scheinen. des vorkommt, das ihnen das Lächerliche giebt: große Sachen werden mit kleinen, ernsthafte mit scherzhaften vergliechen, oder das Bild hat etwas so gar sehr von der Art des Gegenbildes verschiedenes, daß nur eine seltsame, poßirliche Einbildungskraft die Aehnlichkeit entdekt. Sie geben den Spottreden eine besondere Schärfe.

Was wir überhaupt von Erfindung der Bilder angemerkt haben, *) gilt auch von Erfindung der Vergleichungen, daher wir uns hiebey nicht besonders verweilen dürfen.

Verhältniß.

(Schöne Künste.)

Die Größe oder Stärke eines Theils, in so fern man ihn mit dem Ganzen, zu dem er gehört, vergleicht Größe und Stärke sind unbestimmte Dinge, die unendlich wachsen und unendlich abnehmen können. Man kann von keiner Sache sagen, sie sey groß oder klein, stark oder schwach, als in so fern sie gegen eine andre gehalten wird.

In einem Gegenstande, der aus Theilen besteht, herrscht ein gutes Verhältniß der Theile, wenn keiner in Rukſicht auf das Ganze, weder zu groß noch zu klein ist. Unser Urtheil über das Verhältniß der Theile entsteht entweder aus der Natur der Sachen, oder aus der Gewohnheit. Diese hat uns gewisse Maaßen der Dinge so bekannt gemacht, daß die Abweichung davon etwas widersprechendes oder übertriebenes in unsern Vorstellungen hervorbringt. Denn wir können uns nicht enthalten, in einem uns ganz bekannten und geläufigen Gegenstand, so bald wir ihn sehen, alles so zu erwarten, wie wir es gewohnt sind. Ist nun etwas darin merklich größer oder kleiner, als das gewöhnliche Maaß erfodert, so erwekt derselbe Gegenstand zweyerley Vorstellungen, die einander in einigen Stüken widersprechen. In Dingen, die blos durch die Gewohnheit bestimmt sind, können die Urtheile der Menschen über die Verhältnisse einander entgegen seyn.

Es giebt aber auch ein Urtheil über Verhältnisse, das aus der Natur der Sache selbst entsteht. Wenn ein Theil des Ganzen eine Größe hat, die seiner Natur, oder seiner Bestimmung widerspricht; so wird uns dieses Mißverhältniß nothwendig anstößig. Eine sehr hohe und dabey sehr dünne Säule erwekt gleich die Vorstellung, daß sie zu schwach ist, die darauf gesetzte Last zu tragen. Zwey ähnliche Glieder eines Körpers, die zu einerley Gebrauch dienen, wie die Arme, die Füße, die Augen, müssen ihrer Natur nach gleich groß seyn. Ein Fehler gegen dieses Verhältniß widerspricht diesem Grundgesetz.

Ein Gegenstand wird für wol proportionirt gehalten, wenn kein Theil daran in seinem Maaße weder der Gewohnheit noch der Natur widerspricht. Alsdenn zieht kein besonderer Theil wegen seiner Größe die Augen auf sich; man behält die völlige Freyheit, das Ganze zu fassen, und den Eindruk desselben zu fühlen. Man empfindet also vermittelst der guten Verhältnisse die wahre Einheit der Sache, wodurch der Eindruk, den sie machen soll, vollkommen werden kann, weil von den Theilen, woraus das Ganze besteht, keiner die Aufmerksamkeit besonders auf sich zieht. Hingegen schadet der Mangel der guten Verhältnisse sowol dadurch, daß die unproportionirten Theile unsre Vorstellungskraft auf sich lenken,

*) S. Allegorie; Bild.

folglich sie vom Ganzen abziehen, hernach auch dadurch, daß sie durch das Widersprechende, das jedes Mißverhältniß hat, beleidigen. Ohne Vollkommenheit der Verhältnisse kann also kein Gegenstand schön seyn.

Das Verhältniß zeiget seine Würkung in allen Arten der Größen, nicht nur in der Ausdähnung: In jedem Gegenstande, wo mehr Dinge zugleich in ein harmonisches Ganzes zusammenfließen sollen, kann Verhältniß oder Mißverhältniß statt haben. Auch in Dingen von ganz andrer Art, die blos die innere Empfindung reizen, kann ein Theil zu viel oder zu wenig Reizung in Absicht auf das Ganze haben. Mithin hat die Betrachtung der Verhältnisse überall statt, wo Theile sind, deren Würkung Grade zuläßt.

In sichtbaren Gegenständen haben Verhältnisse statt, in der Größe der Theile, indem einige zu groß oder zu klein seyn können; in dem Lichte, indem einige zu helle, andre zu dunkel seyn können; in der Art der Kraft oder der Reizung, da ein Theil schöner, oder reizender, rührender, überhaupt kräftiger seyn kann, als es das Ganze verträgt. In Gegenständen des Gehörs haben Verhältnisse in der Dauer, in der Stärke des Tons, in der Höhe und Tiefe, in dem Reiz oder der Kraft derselben statt. Es wäre demnach ein Irrthum, zu glauben, daß nur in zeichnenden Künsten und in der Baukunst die guten Verhältnisse zu studiren seyen: Jeder Künstler muß sie beobachten; denn dadurch entstehet das Ebenmaaß, oder die Harmonie, oder die wahre Einheit des Ganzen.

Hier entsteht also die Frage, was der Künstler in jedem Werke, das Verhältniß der Theile erfodert, in Ansehung derselben zu überlegen habe. Verschiedene Philosophen und Kunstrichter haben bemerkt, daß die Verhältnisse am besten gefallen, die sich durch Zahlen ausdrüken lassen, die man leicht gegen einander abmessen kann, so wie die sind, wodurch in der Musik die Consonanzen ausgedrükt werden. *) Man muß aber hierin nichts geheimnißvolles oder unerklärbares suchen. Der Grund davon wird sich bald offenbar zeigen, wenn man nur die Sache in ihrem gehörigen Gesichtspunkt betrachtet.

Das Verhältniß setzt zwey Größen voraus, weil es in Vergleichung oder Gegeneinanderhaltung derselben besteht. Nun kommt es bey der Größe jedes Theils darauf an, mit was für einer andern Größe man sie vergleichen solle. Sind diese Größen zu weit aus einander, so hat ihre Gegeneinanderhaltung nicht mehr statt. Man vergleicht die Größe des Mundes oder der Nase wol mit der Größe des Gesichts, aber nicht mit der Größe der ganzen Statur. Wenn also ein Gegenstand der Theil eines Hauptheils ist, so vergleichet man ihn mit seinem Hauptheil, und mit den Theilen, die zugleich mit ihm Theile eines Theils ausmachen: die Finger mit der Hand, die Hand mit dem Arm, diesen mit dem ganzen Körper und seinen Hauptheilen, den Schenkeln und den Rumpf. Also vergleicht man einerley Theile mit einander, oder die Theile, die unmittelbar zusammen ein Ganzes ausmachen sollen. Dinge, deren Größe weit aus einander ist, können zusammengenommen kein Ganzes ausmachen. Eine Stadt macht mit einigen darum liegenden Feldern, Hügeln, Büschen, eine Gegend aus. Aber eine Stadt mit einem kleinen daran stossenden Garten macht keine Gegend aus, sondern eine Stadt; der Garten kann wegbleiben, sie bleibt immer eine Stadt. So könnte bey einem Menschen ein Finger zu groß, oder zu klein seyn, oder ganz fehlen, und

*) S. Consonanz; Harmonie.

und die Person noch immer ein schöner Mensch seyn, aber die Hand, an der er fehlte, wäre keine schöne Hand mehr.

Wir sehen hieraus überhaupt, daß man bey dem Urtheil über Verhältnisse den Theil, worüber man urtheilet, nothwendig gegen einen andern Theil, der mit ihm in gleichem Range steht halten müsse. In der Musik werden die Töne eines von dem Grundton sehr entfernten Accords nur unter einander verglichen, und nicht mehr gegen einen sehr tief unter ihnen liegenden Grundton gehalten. In der Baukunst vergleichet man die kleinern Glieder nicht mit dem Gebäude, sondern mit dem Gesims, oder dem Hauptheile, dessen unmittelbare Theile sie sind.

Nothwendig muß hier auch noch angemerkt werden, daß bey Schätzung der Größen die Natur des Gegenstandes, an dem wir sie sehen, in Betrachtung zu ziehen ist. Man würde ein Fenster sehr unproportionirt finden, wenn es acht oder zehenmal höher, als breit wäre, und doch findet man an einer Säule dieses Verhältniß der Höhe gegen die Dike gut. Bey dem Fenster haben Höhe und Breite einerley Zwek, die Vermehrung des Lichts; bey der Säule kommen zwey Sachen in Betrachtung, die Erhebung, oder Erhöhung des aufsteigenden Theiles und die Festigkeit der Unterstützung. Hiebey entstehet die Frage, ob die Dike gegen die einmal festgesetzte Höhe groß genug sey. Wäre bey dem Fenster gar nichts festgesetzt, als die Menge des einfallenden Lichtes, so wäre unstreitig dieses das beste Verhältniß, wenn die Breite der Höhe gleich wäre, weil beyde gleichen Antheil an Vermehrung des Lichts haben. Daß aber die Höhe insgemein größer, als die Breite genommen wird, hat seinen Grund in der Höhe des zu erleuchtenden Zimmers, und nicht darin, daß ein langes Vierek schöner sey, als das, dessen Höhe der Breite gleich ist.

Man siehet hieraus überhaupt, daß das Urtheil über Verhältnisse nicht so einfach sey, als sich mancher einbildet, und daß es eben nicht blos darauf ankommt, Zahlen gegen einander zu halten.

Man hat zu allen Zeiten erkennt, daß der menschliche Körper das vollkommenste Muster der guten Verhältnisse sey. In der That sind alle Regeln der vollkommensten Harmonie oder Uebereinstimmung daran zu erkennen. Diese vollkommene Form im Ganzen betrachtet, bietet gleich einige Hauptheile dar, von denen keiner über den andern herrscht, keiner die Aufmerksamkeit so auf sich zieht, daß sie den andern entgienge. Je kleiner ein Haupttheil ist, je mehr hat er Mannichfaltigkeit und Schönheit, wodurch das, was ihm an Größe abgeht, ersetzt wird. Der Kopf, als der kleineste Theil, hat die größte Schönheit, der Rumpf, als der größte, hat die wenigste Schönheit, dadurch wird das Gefühl gleichsam gezwungen, das Ganze immer auf einmal zu fassen. Eben so genau sind auch die Theile der Hauptheile abgepaßt, daß man niemal weiß, welchen man vorzüglich betrachten soll. Die Theile des Gesichtes, Stirn, Wangen, Augen, Nase, Mund, Kinn, folgen derselben Regel; die Augen gewinnen an Reiz, was ihnen an Größe fehlet, um die Aufmerksamkeit an sich zu ziehen, die Stirn und die Wangen, die wegen ihrer ansehnlichen Größe stärker ins Gesicht fallen, haben weniger Reiz, und so alles übrige, daß man niemal bey einem Theile stehen bleibt; sondern immer auf das Ganze geführt wird.

Anstatt also dem Redner, dem Dichter, dem Tonsetzer, dem Mahler und dem Baumeister weitläuftig zu sagen, wie er in jedem Werk die Hauptheile unter einander, und denn die Theile

der Theile unter einander in gute Verhältnisse bringen soll, nicht blos in Verhältnisse der Größe und Stärke, sondern auch in die Verhältnisse der Schönheit, der vollkommenen Bearbeitung, des Hellen und Dunkeln, und aller andern Grade leidender Eigenschaften, damit keiner über andre von seiner Art herrsche, wollen wir sie alle auf eine fleißige und mit genauer Ueberlegung begleitete Betrachtung des harmonischen Baues im menschlichen Körper verweisen.

Indem er aber dieses vollkommene Muster aller guten Verhältnisse studiret, muß er nothwendig die eigene Natur und Bestimmung eines jeden Theiles genau vor Augen haben, ehe er von seinem Verhältniß gegen das Ganze sein Urtheil fällen kann.

Verhältnisse.

(Zeichnende Künste.)

Es wäre ein völlig ungereimtes Unternehmen, allgemeine und doch bestimmte Regeln für die Verhältnisse der Theile der schönen Formen zu suchen, da unendlich vielerley Formen bey ganz verschiedenen Verhältnissen schön seyn können, und überhaupt die Schönheit, folglich auch die Verhältnisse der Form, von der Natur der Sache, der die Form zugehöret, abhängt. Eine Schlange ist mit ganz andern Verhältnissen schön, als ein vierfüßiges Thier, und dieses als ein Vogel. In der Natur giebt es keine todte Formen, dergleichen die Figuren der Geometrie sind: die Formen natürlicher Körper sind nur wie Kleider anzusehen, die einem schon vorhandenen und seiner Bestimmung gemäß eingerichteten Körper gut angepaßt sind. Bey der Form also muß nothwendig auf die Sache, der sie als ein Kleid zugehöret, ihre Natur und ihre Bestimmung gesehen, und daher die Verhältnisse der Theile der Form bestimmt werden. Ohne dieses wäre in den zeichnenden Künsten nichts gewisses mehr. Wer ein Trinkgeschirr macht, muß nothwendig dabey auf den Gebrauch desselben sehen, daraus das allgemeine der Form bestimmen, und denn ihr die Schönheit und den Theilen die Verhältnisse geben, die sich zu jener durch das Wesen bestimmten Form am besten schiken. Davon aber läßt sich außer den allgemeinen Grundregeln, die in dem vorhergehenden Artikel berührt worden, nichts näher bestimmtes sagen.

Wo aber die zeichnenden Künste die Gegenstände nicht erfinden, sondern aus der Natur nachahmen, da bleibt ihnen auch die Erfindung der Form nicht frey; sie müssen sie nehmen, wie die Natur sie gemacht hat. Da diese gleichwol bey Formen von einerley Art, die Verhältnisse der Theile verschiedentlich abändert und einer Form mehr Schönheit giebt, als andern von ihrer Art, so kommt es darauf an, daß der Zeichner das beste für jeden Fall zu wählen wisse. Wir wollen hier, um uns in der unermeßlichen Mannichfaltigkeit der Dinge nicht zu verirren, die Betrachtung der Verhältnisse blos auf die wichtigste aller Formen, der menschlichen Figur einschränken.

Man schreibet dem Zeichner insgemein genau bestimmte Verhältnisse vor, nach denen er jeden Theil des menschlichen Körpers zeichnen soll, um ihn schön zu machen. Aber man bedenkt dabey nicht genug, daß selbst für die menschliche Gestalt kein absolutes Maaß der Schönheit gesetzt sey. Wie die weibliche Gestalt eine andre Schönheit hat, als die männliche, die Kindheit eine andere, als die männlichen Jahre, so erfodert auch jeder Charakter des Menschen andere Schönheit, folglich andere Verhältnisse. So mancherley Charaktere zu schildern sind, so vielerley Verhältnisse müssen auch beobachtet

werden.

werden. Die griechischen Bildhauer, die das Gefühl des Schönen in einem hohen Grad besaßen, bildeten ihre Gottheiten nicht nach einerley Verhältnissen; Jupiter, Apollo, Herkules, und andre Götter, bekamen jeder andere, nach dem ihnen zukommenden Charakter, und so auch die Göttinnen.

Es fehlet unendlich viel daran, daß wir für jede Art des Charakters die genaue Form des Körpers sollten bestimmen können, die sich am besten für ihn schiket. Also besitzen wir auch keine bestimmte Wissenschaft der Verhältnisse, die man dem Zeichner vorschreiben könnte.

Da die Charaktere der Menschen aus so mannichfaltigen Vermischungen ihrer Eigenschaften bestehen, daß es unmöglich ist alle zu bestimmen, so ist es auch nicht möglich, die Verhältnisse der verschiedenen schönen Formen des Körpers anzugeben. Doch scheinet es, daß die Griechen darin das meiste gethan haben. Sie legten ihren meisten Gottheiten bestimmte Charaktere bey, deren jeder in seiner Art das höchste war, was man etwa an Menschen beobachten konnte; ihre Bildhauer befließen sich in dem Bild jeder Gottheit ihren Charakter auszudrüken, und dieses nöthigte sie, die menschliche Gestalt auf das genaueste zu betrachten, damit sie entdeken konnten, wie die Natur die vorzüglichsten Charaktere der Menschen in der Gestalt des Körpers sichtbar gemacht habe. Durch dieses Studium entdekten sie, wie die Verhältnisse seyn müßten, wenn die Gestalt eine Venus, oder eine Juno nach ihrem Charakter abbilden sollte.

Die Gestalt der Königin der Götter mußte bey der weiblichen Schönheit auch Hoheit und Ernst; das Bild der Göttin der Liebe alle Reizungen zur Wollust darstellen.

Wir können also nichts besseres thun, da unsre Begriffe von menschlicher Vollkommenheit, überhaupt betrachtet, eben die sind, die die Griechen gehabt haben, als die Verhältnisse annehmen, die sie in der Natur durch vieles Forschen entdekt haben. Es ist ein großer Verlust für die zeichnenden Künste, daß die Werke der Griechen, die über die Verhältnisse geschrieben haben, verlohren gegangen. Philostratus führt in der Vorrede zu der Beschreibung seiner Bilder einige davon an. Doch ist dieser Verlust dadurch in etwas ersetzt, daß noch verschiedene schöne Werke der bildenden Künste übrig geblieben sind, woraus man die Verhältnisse, denen sie folgten, abmessen kann. Man hat die besten Antiken vielfältig abgezeichnet, und nach allen Verhältnissen ausgemessen. Aber zum Studium der besten Verhältnisse fehlet es nun noch an einem Werke, darin die Charaktere, die die Griechen in ihren Bildern haben sichtbar machen wollen, genau beschrieben wären. Ein in den Schriften der Alten durchaus erfahrner Philosoph müßte uns den Charakter des Jupiters, Mars und aller Götter, Göttinnen und Helden, deren Bilder wir haben, beschreiben. Diese gegen die vorzüglichsten Bilder gehalten, würden uns ziemlich bestimmt sehen lassen, durch was für Verhältnisse jeder Charakter am sichtbarsten ausgedrükt wird.

Es wäre eine geringe Mühe, diesen Artikel mit verschiedenen Tabellen von würklich ausgemessenen Verhältnissen der Theile des menschlichen Körpers zu verlängern; wir halten es aber dem Zwek dieses Werks nicht gemäß, uns in diese Weitläuftigkeiten einzulassen, zumal da der deutsche Künstler in des Herrn von Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey das meiste, was hier anzuführen wäre, bereits finden kann.

Verhältnisse.

(Baukunst.)

Mit den Verhältnissen in der Baukunst hat es eine ähnliche Bewandtniß, als mit denen im menschlichen Körper. Da man einmal vollkommene Muster vor sich hat, so müssen die Verhältnisse derselben, als erwiesene Regeln angenommen werden. Sie sind zwar nicht so bestimmt, daß man nicht vielfältig, ohne den guten Geschmak zu beleidigen, davon abweichen könnte, und würklich abgewichen wäre. Da aber zu befürchten ist, daß dergleichen Abweichungen nach und nach zu großen Ausschweifungen Gelegenheit geben möchten, so scheinet die Erhaltung des guten Geschmaks zu erfodern, daß die genaue Beobachtung der von den besten Baumeistern gebrauchten Verhältnisse, als ein unveränderliches Gesetz angenommen werde. Denn wo man einmal die Regeln aus den Augen setzet, da wird dem schlechten Geschmak die Freyheit gelassen, nach und nach das Schöne zu vertreiben, wie aus unzähligen Beyspielen der Baukunst kann dargethan werden.

Was ein alter Philosoph *) bey einer andern Gelegenheit angemerkt hat, kann auch hier angewendet werden. „Wenn du einmal vergessen hast, sagt er, daß der Schuh blos zur Verwahrung des Fußes gemacht ist, so hast du bald einen vergoldeten Schuh, hernach einen von Purpur, und denn einen ausgeschnittenen. Denn wenn man einmal das Ziel der Natur überschritten hat, so hat man auch keine Schranken mehr gegen die Ausschweifung.“ Es scheinet also besser gethan zu seyn, wenn man durch eine genaue Befolgung der einmal vorgeschriebenen Verhältnisse, die Baukunst in dem Zustand läßt, worein sie von den größten Meistern gesetzt worden ist, als daß man durch Abweichungen von denselben, dem schlechten Geschmak die Freyheit lasse das schon entdekte Schöne zu verderben.

*) Epictetus.

Da von den allgemeinen Grundsätzen über gute Verhältnisse vorher gesprochen, in verschiedenen Artikeln über die Theile der Gebäude, auch ihre Verhältnisse angegeben, in dem Artikel Ordnung aber die wichtigsten Werke, woraus die Verhältnisse der alten Baumeister gelernt werden können, angezeiget worden, so enthalten wir uns hier fernerer Weitläuftigkeit über diese Materie.

Verminderter Dreyklang.

(Musik.)

Er besteht aus der Octave der kleinen Terz und kleinen Quinte. Diese Quinte kommt allemal in der Molltonleiter von der Secunde zur kleinen Sexte der Tonica vor, z. B. A moll: H-c-d-e-f, sie bestehet aus zwey halben Tönen H-c und e-f und zwey ganzen c-d und d-e. An sich ist sie dissonirend, sie wird aber bey diesem Accord als eine Consonanz behandelt, und ist, wie schon anderswo gezeiget worden, von der falschen Quinte, die in dem Quintsextaccord vorkömmt, sehr unterschieden. *) In der Umkehrung wird sie zur großen Quarte, anstatt daß die falsche Quinte zum Triton wird. **)

Je näher die kleine Quinte in dem verminderten Dreyklang dem Verhältniß 5 : 7 kömmt, je besser ist sie in diesem Accord zu gebrauchen, und je weiter entfernt sie sich von dem Klang der falschen Quinte: eben so verhält es sich mit ihrer Umkehrung. Dieses scheint übrigens paradox zu seyn, weil die kleinen Quinten dieser Art

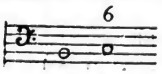
*) S. Falsch; Quinte (falsche).

**) S. Quarte; Triton.

Digitized by Google

Art in der Umkehrung als große Quarten höher, wie die Quinten selbst, sind. Indessen ist das Gehör in beyden Fällen sehr mit diesen Verhältnissen zufrieden, statt daß alle übrigen, die der Vernunft nach richtiger zu seyn scheinen, nicht von dieser Würkung sind: in solchen zweifelhaften Fällen ist das Gehör allemal ein besserer Richter, als die speculativischen Zahlenrechnungen oder Linienabzählungen. Unser H-f, das von dem Verhältniß 45: 64 ist, klingt als kleine Quinte in dem verminderten Dreyklang am schlechtesten; hingegen vollkommen gut, als falsche Quinte, die die Septime des Fundamentaltones ist; so auch ihre Umkehrung. Die Ursache dieser Verschiedenheiten liegt darin, daß das f gegen der über ihr liegenden Secunde, als Octave vom Grundton, 8: 9 ausmacht, folglich dissonirt, und das G des Fundamentalbasses gleich ins Gefühl bringt, wozu noch die reine große Terz und Quinte vom Grundton das Ihrige beytragen; da hingegen von 7 nach 8 keine wesentliche Septime ins Gefühl gebracht wird.

Der Gebrauch des verminderten Dreyklanges ist weit eingeschränkter, als der beyden andern. *) Er kann weder ein Stük anfangen, noch endigen. Er hat seinen Sitz auf der Secunde der Molltonleiter, und führt am natürlichsten zu dem Accord der Dominante; wenigstens wird dieser Accord bey jeder andern Fortschreitung übergangen, wie z. B.



Zwischen diesen beyden Accorden ist der E duraccord als der Dominantenaccord von A moll übergangen worden. **)

*) S. Dreyklang.

*) S. Uebergang.

Die Verwechslungen des verminderten Dreyklanges sind in der dem Artikel Dreyklang nachstehenden Tabelle unter den Buchstaben k und n angezeiget.

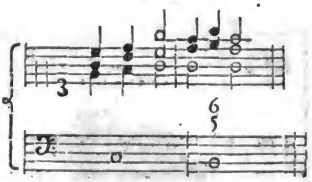
Verrükung.

(Musik.)

Durch dieses Wort bezeichnen wir eine nur eine kurze Zeit dauernde, oder aus gewissen Absichten glüklich veranstaltete Zerstörung der Harmonie, oder Ordnung, da ein oder mehr Töne aus ihrer Stelle entweder völlig oder zu früh weggerükt werden. Dergleichen Verrükungen oder Wegrükungen kommen sowol in der Harmonie, als in der Melodie vor.

Die harmonische Verrükung kann auf zweyerley Weise vorkommen: 1. indem man die Grundharmonie auf einen Augenblik zerstört, aber auch sogleich wieder herstellet; und 2. indem man den Accord nicht gleich in seiner Vollkommenheit hören läßt. In beyden Fällen aber geschiehet es so, daß die Grundharmonie darum nicht aus den Gefühl gebracht wird.

Im ersten Fall ist die Verrükung in der Harmonie das, was der Durchgang in der Melodie ist, und in den Stimmen, wo die Verrükung geschieht, geht ein Durchgang in der Melodie vor. *) Z. B.



Verrükungen dieser Art geschehen ohne alle Vorbereitung; sie zerstören die vorhergehende Harmonie auf der Hhbs schlech-

*) S. Durchgang.

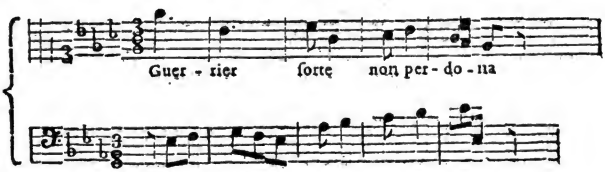
Digitized by Google

schlechten Zeit des Taktes, und stellen sie auf der folgenden guten mit doppelter Annehmlichkeit wieder her. Sie dienen außerdem bald zur Verbindung des Gesanges in den einzelen Stimmen, bald zur Unterhaltung der Bewegung, oder das Stillestehen derselben zu verhindern. Die Intervalle, mit denen diese Art der Verrükung bewerkstelliget wird, sind insgemein gegen die Grundnote dissonirend, und werden auch durchgehende Dissonanzen genennet

Im zweyten Fall entstehen die zufällig dissonirenden Accorde, die nur auf der guten Zeit des Taktes vorkommen können, und deren Dissonanzen vorbereitet und aufgelöset werden müssen. Hievon aber ist in verschiedenen Artikeln hinlänglich gesprochen worden. *) Wir merken nur noch an, daß die harmonische Verrükung in beyden Fällen nur bey solchen Accorden, die von einer beträchtlichen Länge und Gewicht sind, angebracht werden kann.

Eine andere Art der Verrükung, die aber nur in der Melodie statt hat, ist die, wenn ein oder mehrere Töne durch Vorausnahme oder Verzögerung **) früher oder später, als sie sollten, eintreten. Hievon wird in einem besondern Artikel gesprochen.†)

Zeit, Rhythmus und Bewegung können auch auf mancherley Weise verrükt werden. Wenn z. B. im $\frac{3}{2}$ Takt drey Viertel gesetzt werden, die den Zeitraum von zwey Takten einnehmen, und gleich schwer vorgetragen werden, wodurch die Taktbewegung auf eine kurze Zeit ganz zernichtet wird. Diese Art der Verrükung kann in Unentschlossenheit, oder in dem Ausdruk der Furcht, oder in ein Singstük bey überaus starken und nachdrüklichen oder trotzigen Worten, oder wenn man den Zuhörer nach einer einförmigen und langweiligen Fortschreitung der Bewegung unvermuthet durch etwas fremdes und ungewöhnliches erschüttern und wieder aufmuntern will, von der größten Kraft seyn; wenn sie nur mit Ueberlegung angebracht wird. Oder wenn in einem Allegro ein paar Takte Adagio angebracht werden; oder beyde Bewegungen in entgegengesetzten Leidenschaften mit einander abwechseln; oder wenn die Bewegung auf eine kurze Zeit gar stille steht, wie bey Fermaten. *) Hieher gehören auch die unvermuthete Ruhe mitten in einem Takt; der ungerade Rhythmus von drey oder fünf Takten, oder die Art der Verrükung, nach der bey nachdrüklichen Worten wesentlich lange Noten zu kurzen, und kurze zu langen Noten gemacht werden, wie in diesem Beyspiel einer Grauischen Opernarie:



Jederman erkennt gleich, daß diese Art der Verrükung in Singstüken nur

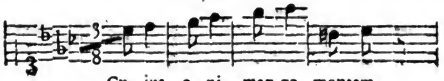
*) S. Dissonanz S. 352. Auflösung S. 117. Vorhalt.

**) Anticipatio; Retardatio.

†) S. Verzögerung.

*) S. Fermate.

nur über ſolche Worte oder Sylben angebracht werden kann, die ſie vertragen. In dem Stabat mater des Pergoleſi, das der großen Bewundrung, womit ſo viele davon ſprechen, unerachtet von uns für ein ſehr fehlerhaftes und ſchlechtes Werk gehalten wird, findet ſich folgende Arie:



wo dieſe Verrükung ſo unſchiklich angebracht iſt, daß jedem Sprachkenner bey Anhörung derſelben die Haut ſchaudert

Alle dieſe Verrükungen der Zeit, des Rhythmus und der Bewegung gehen über das Gewöhnliche hinaus, und bringen, wenn ſie ſparſam und mit Ueberlegung angebracht werden, viel Freyes und Großes in die Schreibart. Große Meiſter bringen damit die größten Würkungen hervor; Stümper legen damit ihre Unwiſſenheit und ihre Ungeſchiklichkeit an den Tag. Bey jenen ſtehen ſie allezeit am rechten Ort, und die Uebertretung der Regeln wird in ihren Werken oft zur größten Schönheit; bey dieſen ſtehen ſie niemals recht, ſie zerſtören die Ordnung, und bringen Verwirrung und Unſinn hervor.

Anfängern der Setzkunſt iſt zu rathen, daß ſie ſich ſtrenge an die Regeln halten, die die Ordnung zum Endzwek haben, und ſich vollkommen darin feſtſetzen, ehe ſie anfangen, die Ausnahmen großer Meiſter nachzuahmen, und ſich dieſer letzt angezeigten Arten der Verrükungen zu bedienen.

Vers.

Der Vers iſt in der Rede gerade das, was der Rhythmus im Geſang iſt: was wir alſo in einem beſondern Artikel vom Rhythmus geſagt haben, gilt auch von dem Vers, und kann hier vorausgeſetzt werden. Wie ein rhythmiſcher Abſchnitt der Melodie (ein Rhythmus) aus einer kleinen Anzahl Takte beſteht, die ſo zuſammenhangen, daß das Ohr ſie als ein kleines Ganzes auf einmal faßt und am Ende einen merklichen Schlußfall fühlet; gerade ſo beſteht der Vers aus einigen Füßen, die zuſammen einen dem Gehör auf einmal faßlichen Satz mit einem merklichen Schlußfall ausmachen. Indem wir den Urſprung, die Natur und Würkung des Rhythmus erklärt haben, iſt zugleich eben dieſes auch von der gebundenen Rede erkläret worden. Alſo bleibet uns hier eigentlich nur die Betrachtung der Dinge noch übrig, die dem Vers, als einer beſondern Art des Rhythmus eigenthümlich ſind. Er iſt ein Rhythmus ohne Geſang, durch den bloßen Ton der Rede erzeuget; und ein Gedicht, deſſen Versbau richtig iſt, muß durch den Vortrag, der der Sprache und dem Inhalt angemeſſen iſt, von ſelbſt in vernehmliche Verſe getheilt werden.

Jeder Vers muß dieſe zwey Hauptеigenſchaften haben, daß er 1. aus gleichlangen und gleichartigen Füßen beſtehe, die durch richtigen Vortrag merklich werden, und 2. einen merklichen Schlußfall habe, wodurch er ſich von dem folgenden Vers abſondert. Dadurch wird alſo der Gang oder der Fluß der Rede in gleichlange Glieder (Füße) deren jedes zwey oder mehr Sylben hat, abgetheilet; in jedem Gliede kommen dieſelben Accente, in derſelben Ordnung immer wieder, und einige ſolche Glieder machen einen Abſchnitt aus, ſo daß das Gehör

hör währender Rede sich beständig mit Abmessen und Zählen beschäfftiget, und dadurch in der Einheit der Empfindung unterhalten wird, wie an seinem Orte ausführlich gezeiget worden. *)

Der Tonsetzer zeiget sein Metrum dadurch an, daß er im Anfang seines Stüks die Taktart und Bewegung andeutet, durch deren richtigen Ausdruk der Rhythmus vernehmlich wird. Der Dichter hat aber dieses nicht nöthig; wer ihn so, wie die Natur der Sprache und der Inhalt, oder Sinn der Rede, es erfodert, ließt, trifft die rhythmischen Abtheilungen, ohne weitere Kunst schon dadurch allein. Man lese folgendes, so wie die deutsche Sprache und der Sinn es erfodert:

Fangt an! Ich glühe bereits; Fangt an holdselige Sayten!
Entzükt der Echo begieriges Ohr!

so wird man natürlicher Weise die hier durch Striche bezeichneten Sylben mit Nachdruk aussprechen, die dazwischen liegenden aber leicht. Dadurch aber entsteht die Eintheilung des Ganges der Rede, in gleiche Füße, oder Takte, gerade so wie wir es vom Rhythmus gezeiget haben.

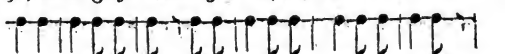
Fangt! an! Ich | glühe be! reits.
Fangt | an hold! selige Sayten!
Entzükt der! Echo begieriges! Ohr!!

In Musik gesetzt, würde das Metrische dieser Vers so aussehen:

Der Takt, oder die Eintheilung in gleichlange Füße ist hier jedem Ohr empfindbar. Nach dem siebenten Takt ist der Schlußfall durch das Ende des Sinnes merklich. Doch könnte er es auch ohne dieses seyn, wenn statt des Trochäus Sayten, ein wahrer und reiner Spondäus stünde; weil alsdenn die Bewegung sogleich anzeigte, daß die folgende schwache Sylbe ent, nicht mehr zu dem vorhergehenden Fuße könne genommen werden, indem dadurch die Gleichförmigkeit der Bewegung zerstört würde. Eben so wird jeder in folgendem Verse, den Nachdruk allemal auf die Sylben legen, die mit Strichen bezeichnet sind.

Wißt es jenseit des Grabs ist ein zweyfacher Fußsteig gebahnet,
Dieser u. s. f.

Folglich wird jeder diesen Satz metrisch so lesen:



Der Schlußfall wird im sechsten Takt dadurch merklich, daß nach der letzten kurzen Sylbe nothwendig eine Pause muß gemacht werden; weil in dem folgenden Worte dieser, die erste Sylbe den Nachdruk hat, folglich mit der letzten des vorhergehenden Taktes nicht in eines gezogen werden kann, ohne daß die Einförmigkeit der Bewegung zerstört würde.

Diese Beyspiele sind hinlänglich, die Natur des Verses überhaupt zu erklären, und zu zeigen, wie jeder Leser, dem die Sprache geläufig, der Inhalt verständlich ist, und der zugleich einiges Gefühl im Gehör hat, den

*) S. Rhythmus.

Digitized by Google

den Gang der gebundenen Rede metrisch und rhythmisch abtheilen wird.

Das Wesen des Verses besteht also darin, daß er in gleichartigen Füßen fortgehe, und einen merklichen Schlußfall habe; seine Vollkommenheit aber darin, daß beydes bey dem, der Sprach und dem Inhalt völlig angemessenen Vortrag, ohne den geringsten Anstoß leicht merklich sey. Beydes bedarf einiger Erläuterung.

Gleichartig sind die Füße, die aus gleich viel Zeiten bestehen, und die Accente auf denselben Zeiten haben. So sind der Spondäus und Daktylus gleichartig, weil sie aus zwey gleichlangen Zeiten bestehen, davon die erste schwer, die andre leicht ist ⏑ ⏑ oder ⏑ ⏑. In unserer Sprache kann der Trochäus, wenn nur der Zusammenhang der Worte, und der Sinn es verträgt, ohne dem Ohr anstößig zu seyn, wie ein Spondäus ausgesprochen werden; besonders da, wo es am Einschnitt in dem Sinn der Worte steht. In dem vorher angeführten Verse:

Wißt es: jenseit des Grabes u. s. f.

kann und soll man lesen wißt es: würde man in einem andern Zusammenhang sagen: Ihr wißt es schon; so würden dieselben Sylben nothwendig, wie ein Trochäus, der eigentlich drey Zeiten hat, auszusprechen seyn:

Ihr wißt es schon; †) Der Jam-

†) Wer daran zweifeln wollte, daß der Jambus und Trochäus drey Zeiten haben, die den drey Zeiten ⏑ ⏑ ⏑ gleich sind, darf nur bedenken, wie gewöhnlich es sey, daß wir im Deutschen mit völlig gleichem Erfolg am Ende eines Redesatzes, ein zwey- oder ein dreysylbiges Wort setzen. Man sagt eben so gut: — sie sind getheilt, als: sie sind getheilet, beydes ist im Klang einerley; weil der Jambus getheilt in der That ausgesprochen wird — getheilt, so daß er einigermaaßen dreysylbig, wenigstens dreyzeitig wird. So ist es auch mit dem Trochäus. In dem Wort Fortkommen merkt das Gehör deutlich zwey kurze Sylben am Ende; sagt man aber er wird kommen, so hat das zweysylbige Wort kommen, offenbar drey Zeiten kom-m-en.

bus und der Trochäus sind ungleichartig. Denn obgleich beyde aus drey Zeiten bestehen, davon zwey in eins zusammengezogen sind ⏑ –, und – ⏑; (beyde so viel als ⏑ ⏑ ⏑ so sind sie darin völlig verschieden, daß die schwere Sylbe in beyden nicht einerley Stelle hat. Gleichartig sind also die Füße, die aus gleich viel Zeiten bestehen, und den Nachdruk auf einerley Stellen haben, als ´ – und ˋ ⏑; ´ ⏑ und ˋ ⏑ ⏑. Es scheinet zwar, daß es Verse gebe, wo ungleichartige Füße vorkommen, als – – | ⏑ – | – – | ⏑ – | In verba jurabas mea. *) Allein dieses geschieht nur in Doppelfüßen, die wie der zusammengesetzte Takt in der Musik anzusehen sind. Der angeführte Vers hat eigentlich nur zwey Füße – – ⏑ – | – – ⏑ – | und beyde sind gleichlang, und durchaus gleichartig. Indessen könnten dergleichen Verse, ohne langweilige Monotonie nicht viel hinter einander folgen.

Ohne ganz ermüdende Weitläuftigkeit können nicht alle Fälle der gleich- und ungleichartigen Zusammensetzungen angezeigt werden. Wir begnügen uns, überhaupt anzumerken, daß der Dichter den Tonsetzer zum Muster zu nehmen habe, der nicht zweyerley Taktarten in einen Rhythmus verbindet, es sey denn, daß er etwa dem Ende desselben durch die Taktänderung einen besonders merklichen Schlußfall geben wolle.

Der Schlußfall des Verses kann auf sehr verschiedene Weise merklich gemacht werden. Ehedem bedienten sich die Deutschen, und auch andre Dichter, des Reims, und des merklichen

*) Hor. Epod. XV.

lichen Einschnitts im Sinn, als der bequemsten Mittel hiezu; aber ein feineres Gehör gab den Griechen und den Römern andere Mittel an die Hand. Sie wußten jedem Vers dadurch einen Schluß zu geben, daß die erste, oder die zwey ersten Sylben des folgenden Verses unmöglich mit der letzten des vorhergehenden konnten in einen Fuß zusammenfließen, ohne daß der ganze Gang der Rede zerstört würde: und dieses haben auch wir nun von ihnen gelernt. Wer folgendes, ohne Abtheilung geschrieben fände:

Und ein liebenswürdiges Paar, zwo befreundete Seelen,
Benjamin und Dudaim, umarmten einander und sprachen.

würde bald merken, daß es zwey Hexameter sind. Denn es ist nicht möglich, weder eine, noch zwey Sylben vom Anfange des zweyten Verses, mit zum ersten zu ziehen, ohne den metrischen Gang ganz zu zerstören. Alles leitet uns natürlich darauf nach dem Worte Seelen, das End eines rhythmischen Abschnitts zu empfinden. Die Alten wußten dieses so bestimmt fühlen zu machen, daß sie so gar den Vers mitten in einem Wort endigten. Doch mag dieses eine blos geduldete poetische Freyheit gewesen seyn; denn es kommt doch, gegen die andern Fälle, wo der Vers sich mit einem Wort endiget, nicht oft vor. Denn ist auch die Pause, oder eine im letzten Fuß fehlende Sylbe, oder wenn man lieber will, eine nach dem letzten Fuß angehängte Sylbe, ebenfalls ein Mittel den Schluß fühlbar zu machen, als:

Komm Do | ris komm | zu je | nen
Bu | chen. —

Da nach dem Gange des Verses auf die letzte Sylbe nothwendig wieder eine lange Sylbe folgen muß, die erste Sylbe des folgenden Verses aber offenbar kurz ist, so fühlet man hier die Pause, welche die Stelle der noch fehlenden langen Sylbe einnimmt. Eben so würde man das Ende merken, wenn man den Vers trochäisch, mit vorgesetzter kurzen Sylbe lesen, oder wie man in der Musik spricht, im Auftakt anfangen wollte: Komm | Doris | komm zu | jenen | Buchen. | Wollte man den Vers durch einen Fuß des folgenden verlängern, so paßte er, als ein Jambus, nicht in die Bewegung. Also fühlet man auch das Ende des Verses.

Wir begnügen uns, dieses wenige über den Schlußfall des Verses angemerkt zu haben, und überlassen es einem geübten Dichter, die Materie praktisch auszuführen, da die Ausübung selbst uns völlig fremd ist.

Zur Vollkommenheit des Verses, in so fern man sie vom Ausdruk unabhängig betrachtet, wird verschiedenes erfodert. Erstlich muß der wahre metrische Gang auf eine völlig ungezwungene Weise, so bald man dem Geiste der Sprache und dem Inhalt gemäß ließt, dem Ohr leicht vernehmlich seyn, so daß man, ohne den wahren Vortrag zu verletzen, ihn gar nicht unmetrisch lesen könnte. Jeder Redesatz hat nach der Verbindung der dazu gehörigen Wörter, und nach dem Sinn, den er ausdrükt, seine bestimmte grammatische und rhetorische Accente. Werden diese gehörig beobachtet, so muß gleich das Metrum da stehen, wenn der, welcher ließt, es auch nicht gesucht hätte. Hiezu dienet nun sehr die Vorsichtigkeit, die Worte so zu wählen, daß sie durch die Füße des Verses an einander gekettet werden, damit man nicht irgendwo nach einem Fuß eine Pause setzen könne. In der freundschaftlichen Sprache des täglichen Umganges, könnte eine Mutter, die mit einem Kind auf dem Felde wäre, zu ihm sagen: **Komm Doris, komm; — zu jenen Buchen**, so daß diese Worte ihr Metrum völlig verlöhren.

Der

Der Grund davon ist, weil mit dem dritten Worte sich auch ein Fuß endiget. So genau kann uns der Vers selten gemacht werden, daß gar alle Worte durch die Füße an einander gekettet würden; aber darauf muß der Dichter wenigstens mit Fleiß sehen daß kein Einschnitt im Sinn gerade am Ende eines Fußes stehe. Haller sagt:

Hier spannt o! Sterbliche, der Seele Sehnen an,
Wo Wissen ewig nützt, und Irren schaden kann.

Nach dem Worte Sterbliche kann man, obgleich der Fuß zu Ende ist, nicht stehen bleiben, man muß forteilen, und dadurch das Metrum empfinden, weil der Sinn noch nicht bestimmt ist. Im zweyten Vers aber kann man bey dem Worte nutzt, stehen bleiben, so lange man will; weil der Fuß und zugleich der Sinn vollendet ist. Deswegen zerfällt auch dieser Vers in zwey Hälften, da er blos einen kleinern Ruhepunkt in der Mitte haben sollte. Der Vollkommenheit des erstern dieser Verse schadet es aber, daß man die letzte Sylbe des Worts Sterbliche gegen seine wahre Aussprache nachdrücklich oder schwer machen muß.

Zweytens gehört zur Vollkommenheit des Verses, ein so genau bestimmtes Metrum, daß man ohne Verletzung des wahren Vortrags ihn nicht auf zweyerley metrische Weise lesen könne. Herr Schlegel, der dieses auch anmerkt, führet von dieser Zweydeutigkeit des Metrums folgendes Beyspiel an:

Ich sah, wie wir vordem, auf ein Orangenblatt.

der Vers ist ein gewöhnlicher aber schlechter Alexandriner:

Ich sah | wie wir | vordem | auf ein | Oran | genblatt,

aber er ist auch ein choriambischer Vers:

Ich sah | wie wir vordem | auf ein O | rangenblatt.

Diese beyden zur Vollkommenheit des Verses erfoderlichen Punkte hat Herr Schlegel sehr gründlich abgehandelt, und mit Beyspielen hinlänglich erläutert. *)

Drittens muß der Vers auch fließend und wolklingend seyn. So wird er, wenn jedes Wort nicht nur für sich, sondern auch in dem Zusammenhang, darin es vorkommt, leicht auszusprechen ist; wenn der Sinn desselben jedem Leser von Gehör das Schwere und Leichte der Sylben so darbietet, daß er, ohne Suchen, jedes Verhältniß in Dauer und Nachdruk genau trifft; und wenn die Folge der Sylben so ist, daß das Gehör bey jeder die folgende schon erwartet, so daß man nirgend stille stehen kann, bis man das Ende des Verses erreicht hat.

Alle diese Dinge betreffen aber nur die mechanische Vollkommenheit des Verses, die jedes Ohr empfinden würde, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verstünde. Zur innern Vollkommenheit des Verses wird nun auch erfodert, daß sein metrischer Gang uns etwas empfinden lasse, das den Eindruk des Sinnes unterstützt. Man kann die ästhetische Kraft des Rhythmus am besten in der Musik fühlen, wo sie auch ohne Worte richtig empfunden wird. Da es nun kaum möglich ist, Regeln zu geben, durch welche für jeden Ausdruk der eigentliche Rhythmus zu finden wäre, so können wir hier nichts mehr thun, als dem Dichter das Studium der Musik empfehlen. Da wird er erfahren, wie man blos durch Rhythmus und ohne Worte verständlich mit dem Herzen sprechen könne. Zugleich aber wird er auch überzeuget werden, daß einerley Rhythmus, nach Beschaffenheit der schnellen oder langsamen Bewegung, verschiedenen Ausdruk

*) In seiner Abhandlung von der Harmonie des Verses.

Ausdruk bekommt. Wer sich die Mühe geben will, das, was wir in zwey andern Artikeln *) davon angemerkt, und mit Beyspielen erläutert haben, genau zu studiren, wird hierüber ziemliches Licht bekommen. Da ich mein Unvermögen fühle, dem Dichter über diesen wichtigen Punkt etwas bestimmteres zu sagen; so muß ich mich beanügen, ihn auf die angeführte Abhandlung des Herrn Schlegels, und vornehmlich auf das, was Herr Klopstok über diese Materie bis itzt bekannt gemacht hat, zu verweisen. Das einzige, was sich vielleicht bestimmt sagen läßt, betrifft die Länge und Kürze der Verse. Denn es scheinet ausgemacht zu seyn, daß eine Folge von ganz kurzen Versen sich zu einem leichten, fröhlichen, tändelnden, scherzhaften, auch zärtlichen Ausdruk; eine Folge von langen Versen aber sich zu ganz ernsthaften und feyerlichen Empfindungen vorzüglich schike.

Das kurzeste Maaß des Verses, scheinet von zwey, und das längste von sechs, höchstens von acht Füßen zu seyn. Wäre der Vers kürzer, so würde das Ohr ihn nicht als etwas Ganzes, sondern als einen Theil, als ein Fragment empfinden; wäre er länger, so könnte es ihn nicht mehr als ein Ganzes fassen. Wir sehen daher, daß schon ein Vers von sechs Füßen, so kurz sie auch seyen, zur Erleichterung des Gehöres einen kleinen Einschnitt haben muß, damit man nicht nöthig habe, alle Füße einzeln im Gefühl zu behalten, sondern den Vers in zwey Gliedern fassen könne.

Da man zu einem Verse mehr, oder weniger Fuße nehmen kann; da diese von einerley, oder von verschiedenen Arten seyn können; da endlich in diesem zweyten Falle die Füße in verschiedener Ordnung stehen können, so entstehet daraus eine erstaunliche Mannichfaltigkeit der Verse, davon nur einige wenige Arten besondere Namen bekommen haben. Einige werden nach dem darin durchaus, oder vorzüglich gebrauchten Fuß, genennt; als jambische, trochäische Verse: andre haben ihre Namen von der Zahl der Füße, wie der Pentameter, Hexameter; andre von der Art des Gedichts u. s. w. Von einigen Arten haben wir in besondern Artikeln gesprochen; wir überlassen aber eine umständlichere Betrachtung aller gewöhnlichen Arten der Verse denen, die besonders und ausführlich über den Bau der Verse zu schreiben Lust haben.

*) S. Musik; Rhythmus.

Versart.

Unter diesem Worte verstehen wir nicht die metrische Beschaffenheit eines einzigen Verses, wodurch er sich von andern unterscheidet, sondern die metrische und rhythmische Einrichtung eines ganzen Gedichtes. Man müßte ein sehr hartes Gefühl haben, um nicht zu merken, daß die Versart für den Inhalt und den Ton des Gedichtes gar nicht gleichgültig sey. Wer würde eine epische Erzählung in der kurzen anakreontischen Versart, oder ein tändelndes Lied in dem feyerlichen Hexameter vertragen können?

Wenn also das Gedicht auch in seiner metrischen Sprache vollkommen seyn soll, so muß eine schikliche Versart für dasselbe gewählt werden. Aber weder die Arten der Gedichte, noch die Versarten können alle bestimmt werden: und wenn dieses auch angienge, so würde doch allem Ansehen nach Niemand im Stande seyn, für jedes Gedicht gerade die Versart zu bestimmen, die sich am besten dazu schikte. Man muß sich also hier blos mit allgemeinen Anmerkungen begnügen; aber auch dabey hat man sich noch sehr in Acht zu nehmen, daß man der Versart weder zu viel einräume,

einräume, noch ihre Kraft für gar zu gering halte.

Man hat sich bis dahin in Ansehung der Gedichtsarten damit begnügen müssen, sie in gewisse, nur einigermaßen bestimmte, Classen oder Gattungen einzutheilen: als lyrische, epische, dramatische u. s. w.: und näher, oder genauer lassen sich auch die Versarten nicht bestimmen. Unsers Erachtens kommt es bey der Beurtheilung, wie schiklich oder unschiklich eine Versart für diese oder jene Gedichtart sey, darauf an, daß man, so gut es angeht, sich richtige Vorstellungen von der Art der Empfindung mache, die in dem Gedicht herrscht, und hernach die Empfindung dagegen halte, die durch die Versart geschildert, oder erwekt wird. Die verschiedenen Tanzmelodien sind im Grunde nichts anders, als Versarten, deren jede eine besondere, oder doch besonders schattirte Empfindung erwekt, und unterhält. Nun ist offenbar, daß es fröhliche, komische, zärtliche, ernsthafte, heftige, gemäßigte, Tanzmelodien giebt; und schon daraus muß man den Schluß ziehen, daß es auch dergleichen Versarten gebe, daß folglich ein trauriges Gedicht eine andre Versart erfodere, als ein lustiges.

Doch muß man hiebey als eine sehr wesentliche Beobachtung anmerken, daß die blos todte Stellung der langen und kurzen Sylben, und der daher entstehende Rhythmus die Sache noch nicht ausmache. Bey den Tonstüken kommt es hauptsächlich auf den jedem Stük eigenen und genau bestimmten Grad der geschwinden, oder langsamen Bewegung, und die geringere oder stärkere Lebhaftigkeit in Anschlagung, oder dem Vortrag, der Töne an. Eine Menuet hört ganz auf das zu seyn, was sie seyn soll, wenn sie merklich geschwinder, oder merklich langsamer, lebhafter oder matter, als ihr zukommt, vorgetragen wird. Und eben dieses zeiget sich auch in der Versart. Folgende einzele Verse

Gebt meiner Phyllis den Kranz!

und:

Dämpfet die schreckliche Gluth!

haben, wenn man nicht auf den Vortrag sieht vollkommen einerley Metrum, und machen einerley Rhythmus. Durch den richtigen Vortrag wird der erste fröhlich, der zweyte fürchterlich: jener hat eine fröhliche, dieser eine traurige Lebhaftigkeit.

Hieraus kann man abnehmen, daß es bey der Versart nicht blos auf die mechanische Anordnung ankomme; und daß ein und eben dieselbe Versart sich zu ganz verschiedenem Ausdruk schiken könne, nachdem der Sinn der Worte einen Vortrag veranlasset. Wir finden auch in der That, daß Horaz dieselbe Versart zu Oden von sehr verschiedenem Charakter gewählt hat. Also läßt sich aus der todten Bezeichnung der Versart, die jeden Vers nach der Beschaffenheit und Folge seiner Füße durch Zeichen ausdrükt, noch sehr wenig schliessen. Man kann die Probe mit Klopstoks Oden machen, deren Versart insgemein auf diese Art vorgezeichnet ist. Niemand wird aus den Vorzeichnungen errathen, was für ein besonderer Ton oder Ausdruk in jeder Ode herrsche; dieser wird erst durch den Vortrag bestimmt.

Deswegen kann man dem Dichter über die Wahl der Versart keine besondere Regeln geben; man ist durch die Natur der Sache genöthiget, bey wenigen allgemeinen Anmerkungen stehen zu bleiben.

Eigentlich unterscheidet sich die gebundene Rede von der Prosa dadurch, daß sie in ihrem metrischen Gange gleichförmiger fließt. Sobald eine Sprache etwas ausgebildet ist, nimmt zwar auch die prosaische Rede in derselben etwas rhythmisches an sich,

indem allemal einzele Redesätze nach einem gewissen Wolklang geordnet werden. Aber zwischen den verschiedenen auf einander folgenden Gliedern der ungebundenen Rede wenn gleich jedes ein wolklingendes Metrum hat, findet man nicht die Uebereinstimmung, die ihnen die Gleichheit des Charakters gabe, die in der gebundenen Rede allemal angetroffen wird. Die beste Prosa, in einzele Glieder abgesetzt, zeiget uns eine Folge, in der wir kein gleichartiges Metrum, keinen anhaltenden Rhythmus entdeken. Wenn auch jedes einzele Glied ein würklicher Vers wäre, so ist es metrisch und rhythmisch betrachtet von andrer Art, als die nächst vorhergehenden und folgenden. Also ändert sich der Charakter, oder das ästhetische des Klanges von einem Gliede zum andern; und wenn gleich jeder einzele Satz einen sehr guten Vers ausmachte, so würde doch in der Folge der Sätze das genau abgemessene, und in gewissen Zeiten wiederkommende, vermißt werden.

Der natürliche Grund dieses Unterschieds zwischen der gebundenen und ungebundenen Rede, scheinet daher zu kommen, daß der Dichter in Empfindung; in einem höhern, oder geringern Grad der Begeisterung, spricht, die er an den Tag zu legen, und durch den Rhythmus zu unterhalten sucht, da der in Prosa redende blos auf die Folge seiner Begriffe sieht, und die Unterstützung der Empfindung durch das Abgemessene der Rede nicht sucht.

Da nun die gebundene Rede überhaupt aus einer, wenigstens eine Zeitlang gleich anhaltenden, Empfindung entstehet, so folget daraus überhaupt, daß man den Werth, oder die Schiklichkeit jeder Versart aus der Natur der Empfindung, oder Laune, die im Gedichte herrscht, beurtheilen müsse. Beyspiele werden dieses begreiflich machen.

Wer blos lehren, oder zum bloßen Unterricht erzählen will, kann zwar von seiner Materie in einem Grad gerührt seyn, daß er sie in gebundener Rede vorträgt, aber das Rhythmische derselben wird natürlicher Weise schwächer seyn, und der ungebundenen Rede näher kommen, als wenn er stärker gerührt wäre. Da seine Rede mehr vom Verstand, als von der Empfindung geleitet wird, so wird wenig Gesang darin seyn. Zu dergleichen Inhalt schiket sich demnach eine freye Versart. Die schwache Laune des Dichters wird ohne genau bestimmten Rhythmus durch metrische Gleichförmigkeit schon genug unterstützt. Kürzere und längere Verse, wann auch keiner dem andern rhythmisch gleich wäre, können auf einander folgen. Aber im Sylbenmaaße wird doch, wo nicht eine ganz strenge, doch eine merkliche Gleichförmigkeit herrschen; sie wird allemal ganz, oder eine Zeitlang jambisch, oder trochäisch fortfließen. Der epische Dichter, auch der lehrende, der seine Materie schon mit gleich anhaltender Feyerlichkeit vorträgt; fällt natürlicher Weise auf eine schon mehr gebundene Sprache, und sucht schon mehr einen anhaltenden Rhythmus. Er spricht durchaus, oder doch immer eine Zeitlang in gleichen rhythmischen Abschnitten. Von dieser Art ist unsre alexandrinische, und auch die griechische und lateinische epische Versart, die in Hexametern fließt.

Noch bestimmter und tiefer ist der lyrische Dichter gerührt, dessen Materie selbst durchaus gleichartiger ist. Er äußert blos Empfindung, und alles, was er sagt, entstehet nicht sowol aus Nachdenken, oder aus dem Verstande, als aus Empfindung. Darum ist ihm eine genauer abgepaßte, oder strengere Versart natürlich, die, wie wir vom gleichen Rhythmus angemerkt

gemerkt haben, die Empfindung nicht nur unterhält, sondern verstärkt. Soll die Empfindung lang in einem Tone fortgehen, so schiket sich die strophische Eintheilung vollkommen gut dazu, wie aus dem erhellet, was wir im Artikel vom Rhythmus über die Tanzmelodien angemerkt haben. Denn starke Empfindungen pflegen nicht lang anhaltend zu seyn, wenn sie nicht immer neu unterstützt, oder genährt werden.

Der Odendichter befindet sich schon in einer merklich andern Gemüthslage, als der ein Lied dichtet; *) darum ist es auch natürlich, daß die Versart verschieden sey. In beyden Fällen ist die strophische Eintheilung natürlich; aber unter den zu einer Strophe gehörigen Versen wird im Liede mehr Gleichförmigkeit seyn, als in der Ode; weil das Lied eine vollkommen gleich anhaltende Empfindung voraussetzet.

Diese Anmerkungen scheinen mir wenigstens aus der Natur der Sache zu folgen. Ob sie aber einer noch näheren Anwendung auf die Beschaffenheit der verschiedenen Versarten fähig seyen, getraue ich mir nicht zu sagen. Niemand scheint fähiger zu seyn, diese Materie gründlich auszuführen, als unser Klopstok, wie die von ihm bekannt gemachten Fragmente über die Theorie des Versbaues und der Versarten hinlänglich beweisen.

Versetzung.

(Musik.)

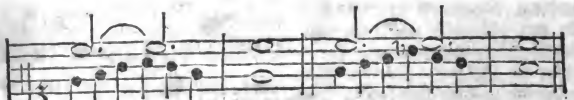
Die Versetzung eines ganzen Tonstüks, die insgemein **Transposition** genennt wird, besteht darin, daß ein ganzes Stük mit allen Stimmen um einen, zwey, drey, oder mehrere Töne höher, oder tiefer gesetzt wird.

*) Dieses ist im Artikel Lied gezeigt worden.

Diese Versetzung wird zuweilen bey Wiederholung einer Oper nothwendig, wenn etwa ein Sopranist eine Arie, welche forst ein Altiste zu singen hatte, singen soll. Bey diesem Vorfall hat man nur darauf zu sehen, daß man bey dieser Versetzung statt des ersten Tones, darin die Arie gesetzt gewesen, einen Ton wähle, der dem ersten in Ansehung der Intervalle am ähnlichsten ist. Die in dem Artikel **Tonleiter** befindliche Tabelle der Töne dienet, die Aehnlichkeit der verschiedenen Tonleitern zu erkennen. Wenn ein Stük aus dem C dur ins D dur versetzt wird, oder aus dem C dur gar um eine Quinte höher ins G dur; so ist die Versetzung wegen der Aehnlichkeit der Tonleitern dieser verschiedenen Grundtöne erträglich: hingegen ein Stük aus dem ^{b}E ins F oder aus dem F ins G, desgleichen von ^{b}E ins G, oder von G dur zurük ins ^{b}E dur versetzt, verliehret wegen der Ungleichheit der Intervalle seinen ganzen Charakter.

Diese Versetzung verursachet in Ansehung der Instrumente beträchtliche Ungelegenheit, da sowol bey einer höhern als auch tiefern Versetzung verschiedenen Instrumenten an beyden Enden einige Töne entweder gar fehlen, oder höchst beschwerlich werden.

In Kirchen, wo die Orgeln Chorton haben, da die Instrumente in Cammerton stehen, ist jeder Spieler verbunden, währendem Spielen zu transponiren. An einigen Orten beobachten die verschiedenen Instrumentisten folgende Art zu versetzen. Die Violinisten spielen nach dem Tenorschlüssel, aber um eine Octave höher; die Altisten oder Bratschisten nach dem gemeinen Baßschlüssel, um eine Octave höher, und die Baßisten, nämlich Violoncell und Violon, den C Schlüssel, auf der zweyten Linie des Notensystems, um eine Octave tiefer. Diese Versetzungen geschehen



Versetzung in der Secunde

in der 7, und von dieser in der obern Septime.

Diese contrapunktischen Versetzungen unterscheiden sich von den Nachahmungen aller Arten, z. B. in der 2 3. 4. 5. 6. ꝛc. darin, daß bey den letzteren die zweyte Stimme gehen kann, wie sie will; da bey den contrapunktischen Versetzungen eine Stimme, wie bey allen Contrapunkten, unversetzt bleiben muß, oder höchstens nur eine Octave versetzt wird.

Versetzungen.

(Redende Künste.)

Es giebt auch in ausgebildeten Sprachen, die schon festgesetzte Regeln der Wortfügung haben, allemal noch viel Redesätze, wo die Ordnung der Wörter ohne Veränderung des Sinnes, verändert werden kann. Haller sagt von der Jugend:

Der Wollust sanfte Glut wärmt ihr die Adern auf,
Kein Einfall von Vernunft hemmt ihrer Lüste Lauf.

Der Sinn dieser beyden Redesätze ist völlig derselbe, wenn die Worte so gestellt werden:

Die sanfte Glut der Wollust wärmt ihr die Adern auf,
Ihre Lüste Lauf hemmt kein Einfall der Vernunft.

oder so:

Ihr wärmt die sanfte Glut der Wollust die Adern auf,
Den Lauf ihrer Lüste hemmt kein Einfall der Vernunft.

Veränderung der Ordnung der Worte werden Versetzungen genennt. Es giebt aber Versetzungen, die den Sinn ändern. Wenn der erste der angeführten Verse so versetzt würde:

Wärmt der Wollust sanfte Glut ihr die Adern auf,

so würde es dem Satz seine absolut bejahende Bedeutung benehmen, und ihn zu einer Frage, oder zu einem bedingten Satze, Wenn ihr die Wollust ꝛc. machen. Andere Versetzungen aber ändern den Sinn nicht, sie geben ihm nur eine verschiedene Wendung. Derselbe Gedanken bekommt in dieser Stellung.

Der Wollust sanfte Glut wärmt ihr die Adern auf,

eine andere Wendung, als in dieser:

Die Adern wärmt ihr die sanfte Glut der Wollust auf.

Nach der ersten Wortfügung ist die Wollust der Hauptbegriff, auf den es hier ankommt; und der Sinn ist so gewendet, daß man zuerst die Ursache, denn ihre Stärke, und zuletzt ihre Würkung sich vorstellen muß. Nach der andern wird die Würkung, als die Hauptsache zuerst vorgestellt, hernach ihre Ursache angezeiget.

Dergleichen Versetzungen haben aber nur statt, in so fern sie den grammatischen Regeln der Wortfügung nicht entgegen sind; denn wenn sie dieses wären, so würden sie anstößig

stößig seyn. Man kann, ohne barbarisch zu reden, anstatt: Gestern ist er bey mir gewesen, nicht sagen: bey mir gestern ist er gewesen, wol aber, er ist gestern bey mir gewesen.

Ungrammatische Versetzungen sind überall zu vermeiden; weil sie in jeder Rede dem Ohr anstößig werden. Aus den Versetzungen aber, die ohne Verwirrung des Sinnes, und ohne Beleidigung des Gehörs können vorgenommen werden, ziehen die redenden Künste so große und so mannichfaltige Vortheile, daß eine Sprache zur Beredsamkeit und Dichtkunst um so viel tauglicher ist, je mannichfaltigere Versetzungen sie zuläßt.

Es giebt Versetzungen, die blos den Wolklang befördern, einen Satz leicht und wolfließend, und eine ganze Periode wolklingend machen.

Auch wird oft ein Redesatz blos durch Versetzung zum Vers, ohne sonst irgend einen andern Ton, oder eine andere Wendung anzunehmen. Es ist dem Sinne nach vollkommen gleichgültig zu sagen: Jeder bringt den Mutterwitz auf die Welt; der Schulwitz wird nur durch Bücher gegeben. oder:

Den Mutterwitz bringt jeder auf die Welt,
Der Schulwitz wird durch Bücher nur gegeben.

Andremale dienen sie zum Nachdruk und zur Lebhaftigkeit der Rede:

Was wahre Tugend ist, wird nie der Pöbel kennen.

ist weit lebhafter, als dieses: Der Pöbel wird nie kennen, was wahre Tugend ist.

Bisweilen geben sie der Rede den feurigen, oder feyerlichen poetischen Ton, der uns mit großem Nachdruk rühret. Hagedorn sagt im Ton der edelsten Begeisterung:

Verlohren ist der Tag und schändlich sind die Stunden,
Die, wenn wir fähig sind, Bedrängten beyzustehen,
Beym Anblik ihres Harms uns unempfindlich sehn.

Ein großer Theil der Kraft würde diesem Satz entgehen, wenn man mit denselben Worten sagte: Der Tag ist verlohren, und die Stunden sind schändlich, die uns, wenn wir fähig sind u. s. w.

Blos in den Versetzungen liegt so mannichfaltige und so wichtige ästhetische Kraft, daß es der Mühe werth wäre, die Beyspiele davon zu sammeln. Denn anders ist es nicht wol möglich, weder die verschiedenen Arten derselben anzuzeigen, noch ihre Würkungen zu erkennen.

Wir würden diese Sammlung etwa nach dieser Eintheilung ordnen. 1. Versetzungen, deren Würkung sich blos auf Wolklang erstrekt. 2. Die zur Deutlichkeit des Sinnes, oder zur Kürze dienen. 3. Die dem Ton der Rede einen gewissen Charakter geben. 4. Die den Nachdruk verstärken, und das Leidenschaftliche der Rede fühlbarer machen.

Es ist offenbar, daß für redende Künste die Sprache, die die meisten Vorzüge hat, zu allen Arten der Versetzungen die biegsamste ist. Wenn unsre Sprache der griechischen und lateinischen hierin nicht gleich kommt, so stehet sie doch nicht leichte einer der itzigen europäischen Sprachen nach. Aber diese Materie ist an sich so schwer, so weitläuftig, und für unsre Sprache besonders so wenig bearbeitet, daß ich mir nicht getraue, ihre Behandlung hier vorzunehmen.

Versetzungszeichen.

(Musik.)

Sind solche, die den Noten vorgesetzt werden, wenn sie höher oder tiefer, als ihre Stelle anzeigt, oder als die Tonleiter des Tones, aus dem das Stük geht, erfodert, genommen

nommen werden sollen. In unserm angenommenen Notensystem haben nur die Töne c d e f g a h, durch alle Octaven ihre eigenen Noten. Alle übrige höhere, oder tiefere Töne werden durch Versetzungszeichen, die diesen Noten vorgesetzt werden, angezeiget. Sie sind entweder zufällig und stehen unmittelbar vor der Note, die erhöhet oder erniedriget werden soll; in diesem Fall bestimmen sie die veränderte Höhe oder Tiefe der einzigen Note, vor welcher sie stehen, oder höchstens aller derer, die in einem Takt auf der nämlichen Stufe stehen, wenn nämlich kein anderes Zeichen, wodurch ihre Geltung wieder aufgehoben wird, vorhergehet: oder sie werden am Anfange des Stüks neben den Schlüssel gestellet, und gelten alsdenn durchs ganze Stük. *) Sie sind folgende:

a) Erhöhungszeichen.

1) ✕, das Kreuz oder Doppelkreuz, welches einen halben Ton †) erhöhet.

*) S. Vorzeichnung.

†) Meistentheils sollte dieses der kleine halbe Ton $\frac{24}{25}$ seyn, nämlich der Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz. Auf unsern Clavieren und Oraeln, wo dieser kleine halbe Ton in andern Umständen zu klein, und daher unbrauchbar seyn würde, kommt statt dessen $\frac{243}{256}$ oder $\frac{128}{135}$ vor. Die Erhöhung des einfachen Kreuzes sollte ebenfalls nur $\frac{24}{25}$ betragen, weil bey diesem Kreuz allezeit ein durch ✕ erhöhter Ton vorausgesetzt wird; es ist daher falsch, wenn einige sagen, daß das x einen ganzen Ton erhöhe, weil es unsinnig seyn würde, von C in x Gis, oder von F in x Fis überzugehen. Gleiche Bewandniß hat es mit dem Erniedrigungszeichen. Von einem durch ✕ erhöhten Ton zu seiner kleinen Secunde, wie von ✕ c nach d, von ✕ f nach g ꝛc. ist allezeit ein großer halber Ton; desgleichen von einem durch b erniedrigten Ton zu seiner kleinen Untersecunde, als von b a nach g, von b g nach f ꝛc.

2) x, das einfache Kreuz, welches die Stelle des vorhergehenden bey solchen Tönen vertritt, bey denen ein ✕ vorausgesetzt wird, oder die in der Vorzeichnung schon ein ✕ haben.

b) Erniedrigungszeichen.

1) b, das Be, oder das runde Be, welches einen halben Ton erniedriget.

2) b, deutlicher bb, das große oder zweyfache Be, welches statt des vorhergehenden b nur solche Töne um einen halben Ton erniedriget, die schon ein b in der Vorzeichnung haben.

c) Wiederherstellungs- oder Wiederrufungszeichen.

♮, das viereckigte Be, oder Be quadrat, welches sowol die in der Vorzeichnung durch ✕ erhöhten Töne um einen halben Ton erniedriget, als auch die durch b erniedrigten um einen halben Ton erhöhet. In diesen Fällen zerstört das ♮ bey einer oder etlichen auf einander folgenden nämlichen Noten eines ganzen Takts die Vorzeichnung, wenn seine Geltung nicht vorher durch das ✕ oder b derselben wieder aufgehoben wird. Es wird aber auch vor solche Noten gesetzt, die kurz vorher ein ✕ oder b, das nicht in der Vorzeichnung befindlich ist, gehabt haben, und hebt alsdenn die Geltung desselben wieder auf, indem es den natürlichen Ton der Tonleiter wieder herstellet.

Es ist nicht gar lange, daß man sich in dieser letzten Absicht des ♮ auch nach einem x oder bb bediente, und dadurch das ✕ oder b der Vorzeichnung wieder herstellete. Dieses war der Eigenschaft des Wiederherstellungszeichens vollkommen gemäß; aber es verursachte, zumal den Ungeübteren, einige Verwirrung im Spielen. Man hat daher nach der Zeit für gut befunden, die durch x zufällig erhöheten, und durch bb erniedrigten

niedrigten Töne, durch das ✕ und b der Verzeichnung wiederherzustellen. Im Grunde streitet dieses wider die Eigenschaft der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichens, es fällt aber deutlicher in die Augen, und ist bey unserer Einrichtung der Versetzungszeichen, da das ♮ zu mehreren Absichten gebraucht wird, der ersten Art vorzuziehen.

Die Alten bedienten sich ohne Ausnahm des ✕ zum Erhöhen, und des b zum Erniedrigen, auch da, wo unser ♮ angebracht wird. Sie setzten z. B. vor Es ein ✕, wenn es E, und vor Fis ein b, wenn es F werden sollte. Unstreitig ist diese Bezeichnung wegen ihrer Simplicität der unserigen vorzuziehen; Auch bedeutete in ihren Bezifferungen das ✕ allezeit die große, und das b die kleine Terz, statt daß aus einer natürlichen Folge unserer Einrichtung die große Terz bald durch ✕ bald durch ♯, und die kleine ebenfalls bald durch b, bald durch ♮ angezeiget werden muß. Es ist zu verwundern, wie man diese simple Art hat verlassen, und dafür die unsrige, die durch die verschiedene Bedeutung des ♮ so zusammengesetzt ist, hat einführen können. Dieses ♮ sollte eigentlich niemals etwas anders als ein Wiederherstellungszeichen der Vorzeichnung, wenn dieselbe durch zufällige Kreuze oder Bees zerstört gewesen, vorstellen.

Verwandschaft der Töne.

(Musik.)

In dieser Benennung wird das Wort Ton, für Tonleiter gesetzt; denn wenn man sagt, ein Ton stehe mit einem andern in Verwandschaft, so meynet man; die Tonleiter des einen Tones, als Tonica betrachtet, habe Uebereinkunft mit der Tonleiter des andern. Also bestehet die Verwandschaft der Töne darin, daß die Tonleiter einer Tonica mit der Tonleiter einer andern nahe übereinstimme. Diese Verwandschaft, oder Uebereinstimmung aber wird in einer doppelten Absicht betrachtet, in Rüksicht auf die Ausweichungen, oder auf die Versetzungen.

In Absicht auf die Ausweichungen bestehet die Verwandschaft der Töne darin, daß der Ton, in dem man ausweicht, das Gefühl des vorhergehenden nicht plötzlich auslösche; hingegen sind zwey Töne in Absicht auf die Versetzung *) verwandt, wenn die verschiedenen Intervalle der Tonicen beyden nicht sehr unterschieden sind. In einem, nach der gleichschwebenden Temperatur gestimmten Clavier sind gar alle Töne in Absicht auf die Versetzungen gleich verwandt, und völlig einerley; denn jede Tonica hat genau dieselben Intervalle; wie die andre; **) aber auch auf einem solchen Instrument sind nicht alle Töne in Absicht auf die Ausweichungen gleich verwandt.

Wenn von der Verwandschaft der Töne gesprochen wird, so verstehet man insgemein die Verwandschaft, die in Absicht auf die Modulation betrachtet wird. Von dieser ist hier allein die Rede, da von der andern in dem Artikel **Versetzung** gesprochen wird.

In etwas längern Tonstüken, wo zwar dieselbe Hauptempfindung durchaus herrscht, aber doch in ihrer Stimmung, oder ihrem Ton verschieden, oder ofte gleichsam anders schattirt wird, kann der Gesang nicht in einem Tone bleiben, sondern wird durch Ausweichungen in verschiedene andere Töne herübergeleitet. Dieses kann nun so geschehen, daß allemal der nächste Ton, in den man ausweicht, in seinem Charakter mehr, oder weniger Uebereinkunft, das ist,

*) S. Versetzung (Transposition).

**) S. Temperatur.

Digitized by Google

mehr oder weniger Verwandschaft mit dem vorhergehenden hat. Wann itzt die Empfindung durch merkliche Schattirung sich von der vorhergehenden unterscheiden soll, so muß man in einen etwas entfernten, das ist, wenig verwandten Ton ausweichen; soll aber die Schattirung weniger merklich, oder abstechend seyn, so weichet man in einen näher verwandten Ton aus. Also muß man bey der Modulation die Verwandschaft der Töne nothwendig vor Augen haben. Deswegen muß man auch die Grade dieser Verwandschaft bestimmen können.

Also entstehet hier die Frage, woraus diese Verwandschaft zu erkennen sey.

Weil in jedem Ton die drey wesentlichen Sayten, Tonica, Dominante und Mediante, am öfterſten gehört werden, folglich das Gehör gleichsam stimmen; so sind überhaupt die Töne verwandt, deren wesentliche Sayten in beyder Töne Tonleiter vorkommen, wo aber eine oder mehrere der wesentlichen Sayten des einen Tones, der Tonleiter des andern fremd sind, folglich ihr Gefühl auslöschen, oder verdunkeln, da ist keine Verwandschaft. So sind dem Ton C dur, die Töne G dur, A mol, E mol, F dur und D mol verwandt. Denn keiner dieser Töne hat eine wesentliche Sayte, die nicht in der Tonleiter des Tones C dur enthalten wäre. Hingegen sind demselben Tone C dur, die Töne G mol, A dur u. s. f. gar nicht verwandt, weil die Terzen dieser Töne nicht in der Tonleiter des C dur liegen, folglich, da sie ofte vorkommen, das Gefühl dieser Tonleiter gleich auslöschen.

Die Grade der Verwandschaft zu schätzen, muß man außer den Tonleitern der beyden Töne auch auf die sehen, die ihren Dominanten zugehören; weil man gar ofte in einem Ton den Accord seiner Dominante hören läßt. Daraus wird man z. B. sehen, daß G dur dem C dur näher, als E mol, verwandt ist, weil auch die Dominante von G dur, in ihrer Tonleiter dem C dur näher kommt, als die Tonleiter der Dominante von E dur.

Wir haben an einem andern Orte *) einen Canon, oder ein Formular gegeben, woraus man leicht für jeden Ton die Grade der Verwandschaft mit andern erkennen kann.

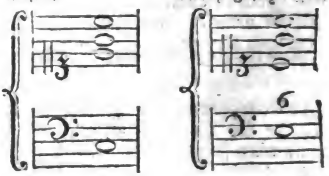
Verschiedene Harmonisten haben gezeiget, wie man aus jedem Ton durch alle 24 Töne hindurch in einer Folge so moduliren könne, daß immer der folgende mit dem vorhergehenden in naher Verwandschaft stehe, zuletzt aber die Modulation auf den ersten Hauptton wieder zurük komme. Dieses wird der harmonische Cirkel genennt. **)

Verwechslung.

(Musik.)

Das Wort wird auf mehr, als eine Weise, als ein Kunstwort gebraucht. Durch Verwechslung der Harmonie, oder eines Accords verstehet man eine solche Versetzung oder Umkehrung des Grundtones, und eines dazu gehörigen Intervalles, wodurch dieses Intervall in den Baß, und der eigentlich in den Baß gehörige Grundton des Accordes in eine obere Stimme kommt, wie wenn

anstatt dieses gesetzt wird



Der

*) Artikel Ausweichung S. 159. f.

**) Man sehe Heinichens Anweisung zum Generalbaß.

Der Dreyklang leidet eine doppelte Verwechslung, weil statt des Grundtones entweder die Terz, oder die Quinte in den Baß kann gesetzt werden; im ersten Fall entsteht der Septenaccord, im andern der consonirende Quartseptenaccord. *) Der Septimenaccord aber kann dreymal verwechselt werden, weil außer der Terz und Quinte auch die Septime statt des Grundtones in den Baß kommen kann; durch die erste Verwechslung entsteht der Quintseptenaccord; durch die zweyte der Terzquartaccord, und durch die dritte, den Secundenaccord, wie in den Artikeln über diese Accorde ist gezeiget worden. Bey allen diesen Verwechslungen, wird der Accord in seiner vollkommenern Gestalt, da nämlich der Grundton im Basse steht, der Grundaccord genennt.

Diese Verwechslungen sind aus dem doppelten Contrapunkt in der Octave entstanden, und so alt, als dieser: hernach aber hat man sie auch verschiedentlich, ohne zwey Stimmen durchaus gegen einander umzukehren, nur in einzelen Accorden gebraucht. Die Verwechslungen des Dreyklanges werden weit öfter, als dieser selbst gebraucht, der wegen seiner vollkommenen Harmonie, überall, wo er vorkommt, Ruhe, oder einen Einschnitt verursachet. Die Verwechslungen des Septimenaccordes werden gebraucht, um die Kraft einer Cadenz etwas zu schwächen; **) endlich werden auch beyde Accorde oft in ihren Verwechslungen genommen, um dadurch bessere melodische Fortschreitungen zu erhalten.

Man muß aber immer dabey voraussetzen, daß der Verwechslung ungeachtet, der eigentliche Grundaccord dem Gehör doch fühlbar bleibet; weil es durch die Art der Fortschreitung leicht unterscheidet, wie es den Accord nehmen soll. Ob also gleich dieser Accord einzeln oder allein angeschlagen

gerade so klingen kann, wie die erste Hälfte dieses Accordes,

so thut er im Zusammenhang doch eine ganz andre Würkung; indem eben daraus das Gehör im ersten Falle den Accord C, im andern aber den Accord E fühlt.

Der verwechselte Accord thut überhaupt die Würkung seines Grundaccordes, nur mit einiger Verminderung der Harmonie.

Bey diesen Verwechslungen hat man in dem vielstimmigen Satz und bey der Begleitung genau darauf zu sehen, was für Intervalle können verdoppelt werden. Man muß dabey allemal auf den Grundaccord zurük sehen, und nur die Intervalle verdoppeln, die in demselben verdoppelt werden können. Da nun in dem Dreyklang die Octave am sichersten und öftersten verdoppelt wird, die Terz seltener, und die Quinte noch seltener, so muß eben dieses mit den Intervallen geschehen, in welche bey der Verwechslung, Octave, Terz und Quinte verwandelt werden. Im vierstimmigen Satz z. B. im Septenaccord, ist die Verdoppelung der Sexte, als der Octave des eigentlichen Grundtones, am sichersten und öftersten zu nehmen; bey dem Quartsextenaccord gilt dieses von der Quarte; weil sie da die Octave des eigentlichen Grundtones ist.

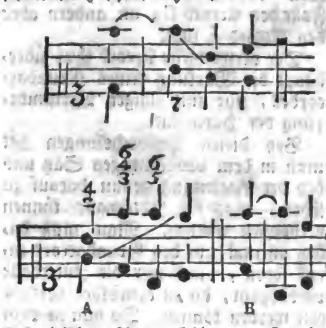
Daher siehet man auch, warum bey den Verwechslungen des Septimenaccords

*) Man sehe die Tabelle im Artikel Dreyklang.

**) S. Cadenz.

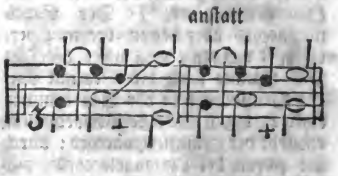
menaccords, die darin liegenden Consonanzen ofte gar nicht können verdoppelt werden, z. B. die Quinte in dem Quintsextenaccord; weil sie die Dissonanz des wahren Grundtones ist.

Eine andre Art der Verwechslung ist die, da eine Dissonanz nicht in der Stimme, wo sie vorbereitet gelegen hat, sondern in einer andern aufgelöset wird. Es geschiehet also dabey gleichsam ein Tausch, so daß eine Stimme die Dissonanz einer andern, ehe die Auflösung vor sich gehet, übernimmt, und hernach auch die Auflösung in derjenigen Stimme geschiehet, welche die Dissonanz übernommen hat, wie hier:

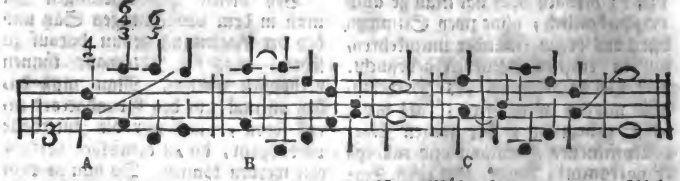


Dergleichen Verwechslungen sind in den Recitativen oft höchst nothwendig, um einen Satz zu verlängern. Man hat in Recitativen, wo mehr als eine Stimme recitiret, solche Verwechslungen in allen Stimmen angebracht, und gemeiniglich werden auch die Auflösungen in diesen Fällen übergangen, daß also nach einem unresolvirten Satze gleich ein anderer dissonirender erfolget, dadurch wird ein Zuhörer in beständiger Unruhe und Erwartung einer Auflösung oder Ruhe unterhalten. Marcello in Venedig hatte es zu seinen Zeiten, da diese Art gewöhnlich war, so weit damit getrieben, daß geschikte Componisten Mühe hatten, deren Richtigkeit auf dem Papier zu entdeken.

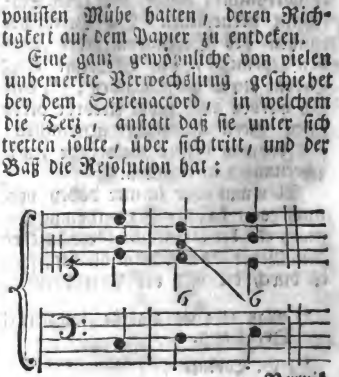
Es geschiehet auch, daß eine Dissonanz in einer andern Stimme aufgelöset wird, wenn sie gleich vorher in diese Stimme nicht ist aufgenommen worden, wie hier:



Auch kann die Resolution noch länger verschoben werden, wenn zwey Verwechslungen vor sich gehen, ehe die Resolution erfolget, wie bey A. Eben dieses kann nach drey Verwechslungen geschehen, wie bey B, und dennoch kann am Ende, bey der Resolution, noch eine Verwechslung der Dissonanz durch eine andere Stimme geschehen, wie bey C.



Eine ganz gewöhnliche von vielen unbemerkte Verwechslung geschiehet bey dem Sextenaccord, in welchem die Terz, anstatt daß sie unter sich tretten sollte, über sich tritt, und der Baß die Resolution hat:



Verwiklung.

(Schöne Künste.)

Wir sagen eine Sache sey verwikelt, wenn es uns einige Mühe und Anstrengung der Aufmerksamkeit verursachet, ihre Art und Beschaffenheit einzusehen; plan und einfach aber nennen wir das, dessen Art und Beschaffenheit wir leicht erkennen. Eine Handlung ist plan und einfach, wenn ein einziges Mittel, oder gar wenig Veranstaltungen gerade zum Zwek führen; verwikelt ist sie, wenn man zu Erreichung des Zweks mancherley Anstalten zu machen hat. Jene gleichet einer Reise, auf der man den geradesten Weg geht, und ohne Hinderniß zum Ziele kommt; diese hat Aehnlichkeit mit einer Reise, die durch mannichfaltige Umwege, und durch Wegräumung vielerley Hindernisse zum Ziele führet.

Handlungen und Unternehmungen ohne Verwiklung haben wenig Reizung, und wenn sie eine beträchtliche Zeit erfodern, so werden sie langweilig und verdrießlich. Man übersiehet gleich im Anfang alles, was dabey zu thun ist, und in der Ausführung selbst geht alles ohne Schwierigkeit fort; man muß nirgend stille stehen, um sich zu bedenken, wie man dem Ziel näher kommen soll; man trifft keine Schwierigkeiten an, deren Ueberwindung, Anstrengung der Kraft erfoderte. Also beschäftiget die Handlung selbst den Geist nicht, und das Verlangen, das Ende davon zu sehen, ist das einzige, was wir dabey fühlen. Daher entstehet der Verdruß der langen Weile dabey. Eben so geht es uns auch, wenn wir die Handlungen andrer Menschen sehen. So bald wir gar nichts verwikeltes darin bemerken, finden wir sie langweilig; mit Vergnügen aber folgen wir den handelnden Personen, wenn wir sie in mancherley Schwierigkeiten verwikelt sehen, die sie nach und nach überwinden.

Wir haben bereits anderswo gezeiget, wie in den epischen und dramatischen Handlungen, aus Verwiklung der Umstände Knoten entstehen, die unsre Aufmerksamkeit auf den Fortgang der Dinge kräftig reizen, und wie die allmählige Auflösung der Knoten durch die Befriedigung unsrer Erwartungen Vergnügen macht. *) Im Grund entsteht unser Vergnügen nur aus dem Gefühl unsrer Kräfte, und deren Würkung. Wo wir also eine beständige Spannung der Kräfte fühlen, die allmählig ihre Würkung erreichen, da empfinden wir auch Vergnügen. Die Kräfte selbst aber fühlen wir nicht anders, als durch die Anstrengung. Es sey also, daß wir durch Betrachtung der Dinge, oder durch Handlungen, die wir verrichten, Vergnügen empfinden sollen, so muß in den Dingen, womit wir uns beschäfftigen, Verwiklung vorkommen, die sich allmählig auflöset. Da wir aber die Würkung der Knoten und ihrer Auflösung in den Werken des Geschmaks an den angeführten Orten hinlänglich betrachtet haben, so wollen wir diesen Artikel blos auf solche Anmerkungen einschränken, daraus der Künstler beurtheilen kann, wo er das Einfache und Plane, und wo er das Verwikelte vorzüglich brauchen soll

Es gibt Fälle, wo das Gerade und Einfache großes Wolgefallen erwekt, und wo es so gar bis zum Entzüken gefällt; aber auch solche, wo der Mangel der Verwiklung die Sachen völlig gleichgültig und langweilig macht. Die einfache Pracht verschiedener Monumente der alten griechischen Baukunst, entzükt das Auge eines Kenners: aber ein Lustgarten, dessen Plan und Anordnung wir auf einen Blik ganz übersehen; die Aus-

senseite

*) S. Knoten; Auflösung.

ſenſeite eines großen Gebäudes, die innere Anordnung einer großen Menge der darin befindlichen Zimmer, die wegen ihrer Einfalt gleich ſo in die Augen fallen, daß man aus einem kleinen Theile die Beſchaffenheit des Ganzen erkennt, ſind völlig gleichgültige Dinge, bey denen wir ohne merklichen Ueberdruß uns nicht verweilen können.

Verwiklung ſcheinet überall nothwendig, wo ein Gegenſtand blos die Vorſtellungskraft eine merkliche Zeitlang anhaltend beſchäftigen ſoll; denn ſie verurſachet Nachdenken, Beobachtung, Vergleichung der Dinge, um ihren Zuſammenhang zu faſſen.

In der Epopöe und in dem Drama muß ſo viel Verwiklung ſeyn, als nöthig iſt, die Aufmerkſamkeit auf den Verlauf der Sachen geſpannt zu halten. Denn wenn auch gleich die ganze Handlung auf Rührung, oder Erwekung der Empfindung abzielte, ſo wird dieſer Endzwek doch nur in ſo fern erhalten, als wir den Verlauf der Dinge mit Aufmerkſamkeit beobachten. Wir werden von dem leidenſchaftlichen Zuſtand der handelnden Perſonen nur in ſo fern gerührt, und empfinden, was ſie ſelbſt empfinden, nur in ſo fern, als wir uns in ihre Umſtände verſetzen. Dieſes thun wir aber nur, wenn wir alles, was ihnen begegnet, und alle Lagen, worin ſie ſich durch die ganze Handlung befinden, mit Aufmerkſamkeit beobachten. Wie man mit bloßen Füßen ſo ſchnell über glüende Kohlen wegeilen kann, daß man ihre Hitze nicht empfindet, ſo machen auch die leidenſchaftlichen Scenen keinen Eindruk auf uns, wenn die Aufmerkſamkeit ſich nicht dabey verweilet, wenn wir nicht Zeit nehmen, oder uns die Mühe nicht geben, ſie zu faſſen. Mit Aufmerkſamkeit aber können wir keinen Gegenſtand der Erkenntniß betrachten, wenn nichts verwikeltes darin iſt. Weil alſo im Drama und in der Epopöe die Empfindung aus der Aufmerkſamkeit erfolget, mit der wir die Lage der Sachen, und den Fortgang der Handlung beobachten, ſo muß nothwendig Verwiklung darin ſeyn. Liegt ſie nicht ſchon in der Art, wie die Sachen geſchehen, ſo muß er ſie durch wol überlegte Anordnung hereinbringen; er muß uns die Würkung beſchreiben, oder ſehen laſſen, ehe wir die Urſache davon erkennen; oder er muß uns die Urſache groß und wichtig vorſtellen, ehe wir die Würkung davon ſehen. In beyden Fällen entſteht eine Verwiklung, denn wir ſehen etwas, deſſen Urſach, oder Würkung uns eine Zeitlang verborgen iſt, und dieſes reizet die Aufmerkſamkeit ſehr kräftig zu genauer Beobachtung des Zuſammenhanges.

Aber die Verwiklung kann auch ſo groß ſeyn, daß ſie der Empfindung ſchadet. Nachdenken und Rührung des Herzens können nicht wohl neben einander beſtehen. Jemehr der Geiſt beſchäfftiget iſt, je weniger fühlt das Herz. Wir haben nicht Zeit, zu empfinden, wenn wir unaufhörlich beobachten müſſen. Wenn demnach eine Handlung ſo ſehr verwikelt iſt, daß wir alle Kräfte der Aufmerkſamkeit nöthig haben, ſie zu faſſen, folglich blos mit Erkennen und Erforſchen beſchäfftiget ſind, ſo fühlen wir wenig dabey. Ein Trauerſpiel, oder eine Epopöe, wo die Aufmerkſamkeit auf den Verlauf der Dinge unaufhörlich ſo geſpannt iſt, daß man keine einzele Lage mit Leichtigkeit überſehen oder faſſen kann, thut wenig Würkung auf das Herz; man hat genug mit Erforſchung und Beobachtung des Zuſammenhanges zu thun, und bey dieſer Anſtrengung, bey dieſer Hitze der Vorſtellungskraft, bleibet das Herz kalt; weil man nicht Zeit hat, bey irgend einer Lage der Sachen ſtill zu ſtehen, um ihren Eindruk zu empfin-

Digitized by Google

empfinden. Darum ist ein einfacher Plan dem verwikelten vorzuziehen.

Verzierungen.

(Schöne Künste.)

Sind einzele kleine Theile, die nicht zur wesentlichen Beschaffenheit eines Werks der Kunst gehören, sondern blos zur Vermehrung der Annehmlichkeit ihm beygefügt, und gleichsam angehängt sind. In der Baukunst sind die Statuen, Vasen, Laub- und anderes Schnitzwerk, womit wesentliche Theile des Gebäudes geschmükt werden, Verzierungen. In der Beredsamkeit und Dichtkunst werden alle Nebenbegriffe, eingeschaltete Gedanken, Episoden, die dem Wesentlichen mehr Annehmlichkeit geben; in der Musik die verschiedenen Manieren und Veränderungen, *) die blos eine mehrere Annehmlichkeit zur Absicht haben, zu den Verzierungen gerechnet. Sie können überall, wo sie angebracht sind, weggenommen werden; ohne das Werk mangelhaft zu machen, oder seine Art zu verändern.

Die Verzierungen haben ihren Ursprung in dem allen Menschen angebohrnen Geschmak für das Schöne. Es ist kaum ein Volk auf der Erde so roh, daß es für Verzierungen ganz unempfindlich wäre. Der noch halbwilde Mensch findet Geschmak an Geschmeide, womit er seine halb- oder ganz nakende Glieder verzieret, und der in der höchsten Einfalt der Natur lebende Hirt zieret seinen Stab, oder seinen Becher mit Schnitzwerk. Dieser Geschmak zeiget, daß in der menschlichen Natur etwas höheres und edlers sey, als in der thierischen, die keine Empfindungen kennt, als die aus körperlichen Bedürfnissen entstehen. Völlige Unempfindlichkeit für alle Verzierung würde thierische Rohigkeit verrathen; auf der andern Seite hingegen, zeiget ein unmäßiger Geschmak an Verzierungen etwas kleines und kindisches. Wie die Vernunft bey kleinen Geistern in Spitzfündigkeit ausartet, so artet der Geschmak am Schönen bey kindischen Gemüthern in Ziererey aus.

So gewiß es ist, daß ein mäßiger und von gesundem Geschmak begleiteter Gebrauch der Verzierungen, den Werken der schönen Künste Annehmlichkeit und Reizung giebt; so gewiß ist es auch auf der andern Seite, daß überhäufte und ohne Geschmak angebrachte Verzierungen das beste Werk verächtlich machen. Wenig und mit gutem Geschmak gewählter Schmuk, kann auch der schönsten Person noch Annehmlichkeit beylegen; aber wo alles von Geschmeid und Schmuk strotzet, da wird die natürliche Schönheit verdunkelt.

Ein fürtrefflicher Kunstrichter scheinet die Verzierungen in den Werken der Beredsamkeit für Dinge zu halten, die man mehr dem gemeinen Liebhaber als dem Kenner zu gefallen, anbringt. †) Wahre Kenner sehen überall auf das Wesentliche der Dinge, und finden das größte Wohlgefallen an Vollkommenheit; wer aber nicht Gefühl genug hat, durch die wesentliche Vollkommenheit der Dinge gerührt zu werden, ergötzet sich an angehängten Zierrathen. So viel scheinet gewiß zu seyn, daß die größten Künstler in jeder Art auch die größte Sparsamkeit in Verzierungen zeigen. An den griechischen Gebäuden, die aus der guten Zeit der Kunst übrig geblieben sind, findet man nur wenig Verzierungen; äußerst verschwendet sind sie aber an den so genannten gothischen Gebäuden der mittlern Zeiten, die man durch

Schön-

*) S. Manieren; Veränderungen.

†) Cultū et ornatu se commandat ipse, qui dicit, et in ceteris judicium doctorum, in hoc vero etiam populārem laudem petit. Quintil. Inst. l. VIII. c. 3.

Schönheit und Pracht unterscheiden wollte.

Es ist kaum ein Theil der Kunst, der mehr Geschmak und Beurtheilung erfodert, als dieser. Der Künstler thut wol, der es sich zur Maxime macht, in Ansehung der Verzierungen lieber zu wenig, als zu viel zu thun, da der gänzliche Mangel der Verzierungen kein Werk mangelhaft macht, die Ueberhäufung derselben aber es gewiß verstellt.

Es giebt Werke der Kunst, die kaum irgend eine Art der Verzierung zulassen. Wo starke, oder tiefe Rührung des Herzens gesucht wird, folglich in pathetischen und zärtlichen Gegenständen, scheinen sie gar nicht statt zu haben. Man kann überhaupt dieses zur Grundregel der Verzierungen setzen, daß ein Werk um so viel weniger Zierrath verträgt, je mehr wesentliche ästhetische Kraft es besitzt. Man findet in den Philippischen Reden des Demosthenes, und in den Catilinarischen und Philippischen des Cicero nichts von Schmuk, den der römische Redner sonst, wo er weniger ernsthaft war, vielleicht nur zu viel liebte. In blos unterhaltenden Werken, und überall, wo der Inhalt, oder die Materie an sich weniger wichtig, weniger ernsthaft ist, können die Verzierungen zu Vermehrung der Annehmlichkeit viel beytragen.

Der Künstler, dem es ein wahrer Ernst ist, zu unterrichten, oder zu rühren, denkt nicht an Verzierungen, die dazu nichts beytragen können; aber der, der belustigen will, muß, wenn sein Stoff dazu nicht hinreichend ist, seine Zuflucht zu Verzierungen nehmen. Die griechischen Fabeln, die dem Aesopus zugeschrieben werden, und die lateinischen des Phädrus, sind fast durchaus ohne alle Verzierung; weil es den Verfassern im Ernst um Unterricht zu thun war: hingegen siehet man aus den häufigen Verzierungen in den Fabeln des La Fontaine, daß er mehr gesucht hat zu belustigen, als zu unterrichten.

Der Künstler hat aber nicht blos zu beurtheilen, wo sich Verzierungen schiken, sondern auch wie sie beschaffen seyn sollen. Quintilian hat in wenig Worten gesagt, was sich hierüber sagen läßt. Ornatus virilis, fortis, sanctus sit: nec effeminatam levitatem, nec fuco eminentem colorem amet; sanguine et viribus niteat. Die Verzierungen sollen männlich, kräftig und keusch seyn; sie sollen nicht weibischen Leichtsinn verrathen, auch nicht bloßen Schimmer geben, sondern wahre ästhetische Kraft und Bedeutung haben.

Die meisten in der reinen griechischen Baukunst gebräuchlichen Verzierungen, können als Beyspiele zur Erläuterung dieser Foderungen angeführt werden. Man begreift beynahe bey allen, wie sie entstanden, oder warum sie da sind, wie wir größtentheils in den Artikeln darüber angemerkt haben: *) und meist überall dienen sie, das Ansehen der Festigkeit zu vermehren. Also sind sie nicht leichtsinniger Weise, oder aus bloßem Eigensinn angebracht; fast überall sind sie einfach und von faßlicher Form, also nicht ausschweifend oder üppig; haben eine Bedeutung, indem sie entweder zum Tragen, oder Unterstützen dienen, wie die Kragsteine, oder zum festern Verbinden, wie die Schlußsteine und die durchlaufenden Bänder und Gesimse, oder sonst schikliche Nebenbegriffe erweken, wie die Trophäen, Festonen und dergleichen. Nirgend sind sie bloßer Schimmer, der ohne bestimmten Zwek, blos das Auge an sich lokt: nirgend verbergen sie die natürliche Form und einfache Gestalt der wesentli-

*) S. Gesims; Sparrenkopf; Kragstein u. s. w.

wesentlichen Theile, an denen sie angebracht sind.

Hingegen siehet man in den spätern Gebäuden der Alten, die unter den Nachfolgern der ersten Kayser aufgeführt worden, Verzierungen, die nichts von den erfoderlichen guten Eigenschaften an sich haben. Theile, die stark und fest seyn sollen, bekommen durch ausgeschnitztes Laubwerk das Ansehen, als ob sie schwach und zerbrechlich wären. Man sieht Laub- und Schnitzwerk, dessen Grund man nicht einsehen kann; ausgehauene Bilder an Schlußsteinen, die ein bloßes Ohngefähr, oder eine völlig ausschweifende, abentheuerliche Phantasie dahin setzen konnte. Was seiner Natur nach gerade oder glatt seyn sollte, ist zur vermeynten Zierde zerbrochen oder verkröpft, oder durch Schnitzarbeit kraus gemacht.

Man kann kaum sorgfältig genug seyn, zu verhüten, daß die Verzierungen nicht am unrechten Ort angebracht, nicht zu überhäuft seyen, nicht gegen die Art und gegen den Charakter des Werks, oder der Theile, denen sie zur Zierde dienen sollen, streiten. Was nicht einen wesentlichen Theil hebt, oder unterstützt, oder angenehmer macht, was blos angehängt ist, scheinet verwerflich.

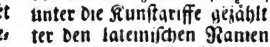
Aber es wäre vergeblich eine Materie, wobey es mehr auf gründlichen und feinen Geschmak, als auf entwikeltes Denken ankommt, umständlicher zu behandeln.

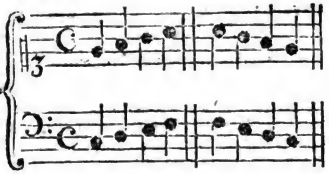
Verzierungen, (Decorationen) nennt man auch die Veranstaltungen, wodurch auf der Schaubühne der Ort der Handlung durch Mahlerey vorgestellt wird: aber uneigentlich; denn diese Verzierungen sind nicht Nebensachen zur Verschönerung, sondern wesentlich zum Schauspiel gehörige Sachen. Von den Veranstaltungen der Schaubühne, wodurch die Vorstellung des Orts der Handlung in jedem Falle kann bewürkt werden; und von der Wahl der Scene haben wir bereits gesprochen. *) Ueber das Besondere in der Kunst des Schauspielmahlers bin ich nicht im Stand, hier etwas befriedigendes zu sagen. In Ansehung des Geschmaks ist das Wichtigste, was man dem Mahler der Schaubühne zu sagen hat, dieses; daß er den Zwek seiner Arbeit bedenken, und nichts vorstellen soll, als was nothwendig ist, die Wahrheit der Vorstellung zu unterstützen. Er muß schlechterdings blos darauf bedacht seyn, daß das Auge des Zuschauers die Scene für den wahren Ort der Handlung halte, und sich sorgfältig hüten, daß das Auge keine Gelegenheit finde, durch etwas unnatürliches, oder unschikliches, oder gegen das Uebliche streitende, oder allzusehr hervorstechende, sich von der Handlung selbst abzuwenden, um die Decoration zu tadeln, oder zu bewundern. Er hat das Seinige zum Schauspiel am besten gethan, wenn der Zuschauer gar nicht an seine Arbeit denkt, sondern nur auf die handelnden Personen sieht, und glaubt, daß er sich würklich an dem Ort der Scene befinde.

*) S. Schaubühne; Scene.

Verzögerung.
(Musik.)

Es geschiehet bisweilen, daß in der Musik eine Stimme ihre Töne früher, oder später angiebt, als der Gang des Gesanges, oder die Bewegung und Takt es erfoderten. In so fern dieses aus Ueberleauna geschieht, um den Ausdruk zu unterstützen, wird es unter die Kunstgriffe gezählt, die unter den lateinischen Namen Retardatio und Anticipatio bekannt sind. Man kann sich beydes an folgenden Beyspielen vorstellen. Wenn zwey Stimmen auf folgende Art mit einander fortrüken:

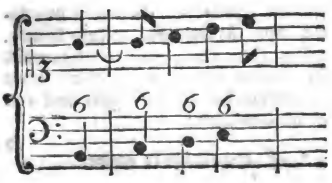




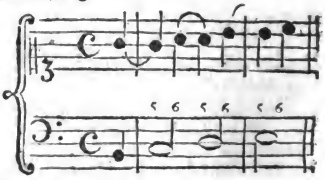
so haben beyde einen gleichen Gang; in beyden Stimmen werden die zusammengehörigen Töne auf jeden Schritt zu gleicher Zeit angegeben: aber in folgenden Beyspielen

wird der Gang ungleich. In den zwey ersten Fällen bleibet die obere Stimme auf jeden Schritt um ein Achtel hinter der untern zurüke, und dieses wird Verzögerung, Retardatio genennt; in den beyden andern aber treten zwar im Niederschlag beyde Stimmen zugleich ein, in den folgenden Taktzeiten aber tritt die obere Stimme auf jeden Schritt früher, als die untere ein; dieses nennt man **Voreilung**, Anticipatio.

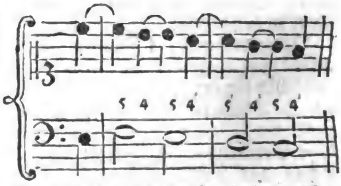
Es ist offenbar, daß das Verzögeren und Voreilen die Harmonie auf jeden Schritt verändert; es entstehen dadurch verschiedene Dissonanzen, die aber im Generalbaß insgemein nicht angedeutet werden. Nur bey ganz langsamer Bewegung werden die daher entstehenden Dissonanzen als Vorhalte mit Ziffern bezeichnet, und müssen in dem begleitenden Basse würklich angeschlagen werden. Also müßte folgendes



in dieser Form

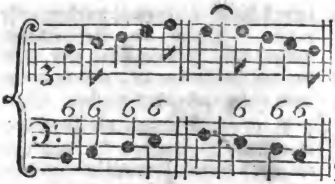


mit Anschlagung aller Quinten in der Begleitung gespielt werden. Denn obgleich hier auf den guten Taktzeiten Quinten auf Quinten kommen, so ist eine solche Fortschreitung doch gut, weil bey der 6 eine eigene gute consonirende Harmonie steht. Im Absteigen aber wäre dieses unrichtig, weil nach den Quinten keine consonirende Harmonie folget, wie dieses Beyspiel zeiget:



In folgenden zwey Fällen ist die Voreilung der obern Stimme nicht zuläßig:

weil



weil unvorbereitete Septimen und vorgehaltene Quinten ohne Vorbereitung auf einander folgen.

Die Sänger und Spieler bringen ofte Verzögerungen oder Voreilungen an, die der Tonsetzer nicht angezeiget hat, und gar ofte sind sie von sehr guter Würkung. Aber wer dieses thun will, muß eine hinlängliche Kenntniß der Harmonie haben, damit er nicht gegen die Regeln des reinen Satzes dabey anstoße. Ueberdem muß man auch darauf Acht haben, ob die andern begleitenden Stimmen solche Veränderungen in dem Fortschreiten zulassen. Wenn die Violinen, oder Flöten die Hauptstimme im Unisonus begleiten, kann diese weder verzögeren, noch voreilen, weil sie mit den andern Stimmen lauter Secunden machen würde.

Mit den schiklichen und den Ausdruk habenden Verzögerungen und Voreilungen muß man das sogenannte Schleppen und Eilen, das aus würklichem Mangel des Gefühls der wahren Bewegung entsteht, nicht verwechseln; denn dieses sind wahre und schwere Fehler, die die ganze Harmonie eines Stüks verderben. Wer durchaus mit seiner Stimme jeden Ton um ein Achtel zu früh, oder zu spät angiebt, verursachet eine völlige Verwirrung in der Harmonie. Doch ist das Eilen noch erträglicher, als das Schleppen; weil die eilende Stimme die andern bald mit sich fortreißet.

Vielstimmig.

(Musik.)

So nennt man den Satz, der aus mehr als vier Stimmen besteht, deren jede ihre besondere Melodie hat. In so fern bey dem Dreyklang ein Intervall desselben verdoppelt werden muß, sollte der vierstimmige Gesang, der aus Baß, Tenor, Alt und Discant besteht, auch schon zum vielstimmigen gerechnet werden; denn eigentlich ist der Satz vielstimmig, der die Verdoppelung eines oder mehrerer zum Accord gehöriger Intervalle erfodert. Da nun der consonirende Accord außer dem Grundton, der zum Fundamentalbasse gehört, und für keine besondere Stimme gerechnet wird, nur drey Intervalle enthält, die Octave, oder Prime, deren Terz und Quinte, die in drey Stimmen können vertheilt werden, so erfodert die vierte Stimme bey jeder consonirenden Harmonie schon die Verdoppelung oder Wiederholung eines der consonirenden Intervalle. Indessen wird nach dem gewöhnlichen Gebrauch des Worts nur der Gesang, der mehr als vier Stimmen hat, vielstimmig genennt; daher im vielstimmigen Gesang auf jeden Accord, wenn er gleich, wie der wesentliche Septimenaccord, aus vier Intervallen besteht, wenigstens ein Intervall muß verdoppelt werden.

Beym vielstimmigen Gesang hat man außer den allgemeinen Regeln des Satzes besonders noch nöthig zu wissen, was für Intervalle zur Vermehrung der Harmonie sollen verdoppelt werden. Wir haben deswegen hier vornehmlich zu zeigen, wie diese Verdoppelung am schiklichsten geschehe.

Hier ist vorerst dieses zur Grundregel anzunehmen, daß bey dissonirenden Accorden die Dissonanzen nicht können verdoppelt werden; weil dieses

offenbar verbotene Octaven verursachen würde. Denn da die Auflösung der Dissonanzen ihren Gang völlig bestimmt, so müßte die verdoppelte Dissonanz in beyden Stimmen, wo sie vorkommt einerley Gang nehmen, folglich würden dadurch nothwendig Octaven entstehen.

Es ist also eine allgemeine Regel, daß nur die Consonanzen können verdoppelt werden. Dabey ist dieses die natürlichste Ordnung, daß die Verdoppelung nach der Ordnung, in der die Consonanzen erzeuget werden, geschehe. Wir haben anderswo *) gezeiget, daß diese harmonische Progression 1 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ u. s. f. alle consonirenden Töne oder Intervalle in ihrer natürlichen Ordnung enthalte. Daher kann man den Schluß ziehen, daß, wo nur eine Consonanz zu verdoppeln ist, am natürlichsten die Octave $\frac{1}{2}$ verdoppelt werde; wo zwey zu verdoppeln sind, Octave und Quinte $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$. Wo drey zu verdoppeln sind, Octave Quinte und die doppelte Octave $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, und so fort. Dieses ist die wichtigste Grundregel zur Verdoppelung. Doch kann sie nicht allemal genau beobachtet werden, weil dadurch bisweilen in irgend einer Stimme unharmonische Fortschreitungen entstehen könnten. Auch kann man aus der angezeigten Erzeugung der Consonanzen zum vielstimmigen Satz diese wichtige Regel herleiten, daß in den tiefen Stimmen die Consonanzen weiter aus einander, in den obern aber näher an einander zu bringen sind, wie schon anderswo angemerkt worden. **)

Das Wichtigste aber, was hiernächst anzumerken ist, ist dieses, daß man bey verwechselten Accorden allemal die wahre Grundharmonie vor Augen habe; weil ohne dieses nicht kann beurtheilt werden, ob ein Intervall könne verdoppelt werden, oder nicht. Durch die Verwechslung nimmt eine Dissonanz oft das Ansehen der Consonanz an, und kann dennoch nicht verdoppelt werden. So ist z. B. in dem $\frac{6}{5}$ Accord die Quinte die eigentliche Dissonanz, *) und kann folglich nicht verdoppelt werden. Wenn man also sagt: daß nur die Consonanzen können verdoppelt werden, so ist dieses von den Consonanzen des eigentlichen Fundamentaltones zu verstehen, auf den man also beständig Rücksicht zu nehmen hat.

Bey den Accorden, die zufällige Dissonanzen haben, muß die Verdoppelung der Consonanzen, in welche die Dissonanzen sich auflösen, vermieden werden. Wo z. B. 9 8. vorkommt, verdoppelt man erst Quinte und Terz, die Octave aber nur, wenn dieses noch nicht hinlänglich ist, alle Stimmen zu versehen; bey 4 3. verdoppelt man erst Quinte und Octave, und nur bey sehr viel Stimmen die Terz des Baßtones; bey $\frac{9}{4}\frac{8}{3}$. verdoppelt man erst die Quinte, und nur, wenn man noch mehr Töne nöthig hat, hernach die Octave, und denn die Terz; bey dem Sextenaccord, der die Septime zum Vorhalt hat, wird auch erst die Octave des Basses verdoppelt, ehe man die Sexte dazu nimmt.

Eine wichtige Anmerkung zur Lehre des vielstimmigen Satzes, kann aus den sogenannten Mixturen der Orgeln gezogen werden. Denn daher kann man lernen, daß zu einem consonirenden Accord in gehöriger Entfernung und Schwäche des Tones, mancherley Dissonanzen mitgenommen werden können, ohne den Gesang dissonirend zu machen. Wenn in einem Tonstük so viel Stimmen wären, als Register in einer großen Orgel sind, so könnten die Töne in den verschiedenen Stimmen nach Maaßge-

*) S. Sayte; Klang.
**) S. Eng.

*) S. Quintsextenaccord.

Maaßgebung der Mixturen der Orgel sehr füglich vertheilt werden.

Der vielstimmige Gesang hat an sich etwas feyerliches und großes, und ist auch vorzüglich bey solchen Gelegenheiten zu gebrauchen, wo die Gemüther durch große Pracht und Feyerlichkeit außerordentlich zu rühren sind.

Es ist vielleicht nicht ausgemacht, aber doch höchst wahrscheinlich, daß die Alten keinen vielstimmigen Gesang gehabt haben. Insgemein schreibet man seine Einführung einem englischen Bischoff Dünstan, der im X Jahrhundert gelebt hat, zu. Aber der große Galilei saat, daß nach allen von ihm angestellten Untersuchungen sich ergebe, der vielstimmige Gesang sey nicht früher, als 150 Jahre vor seiner Zeit aufgekommen. Diese Epoche würde gegen das Jahr 1430 fallen. *) Der Abbe Le-Beuf, der sich sehr tief in Untersuchungen über die Beschaffenheit der ältern Kirchenmusik eingelassen, versichert, daß man die ältesten Spuhren des vielstimmigen Gesanges erst gegen Ende des XII Jahrhunderts finde. **) Er soll daher entstanden seyn, daß auf gewissen Stellen der Lieder, besonders am Ende, zwey Stimmen, die sonst durchaus im Unisonus giengen, Terzen gegen einander gesungen haben. Dieses nannte man Organizare in duplo. Wollte man den Schluß auf das Wort Amen, oder Allelujah, dreystimmig machen, so bekam ein dritter Sänger eine Stimme, die um eine Octave höher, als die erste war, und zum vierstimmigen Schluß wurde auch die zweyte Stimme um eine Octave höher genommen.

Noch im XIV Jahrhundert wurd der vielstimmige Gesang, wie der angeführte französische Schriftsteller beweiset, von vielen für einen Mißbrauch, und für eine Verderbung des alten guten Gesanges gehalten; daher Pabst Johannes XXII in einer Bulle vom Jahre 1322 denselben einzuschränken suchte. *)

*) S. dessen Dialogo della Musica Antica e moderna.

**) S. dessen Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique. Paris 1741. 8. S. 74.

Vierstimmig.

(Musik.)

Der Satz, der aus vier verschiedenen Stimmen besteht. Weil der vollständige consonirende Dreyklang, außer dem Grundtone noch drey andere Töne in sich begreift, **) so gründet sich die Kunst des vierstimmigen Satzes, in so fern er von andern Arten des Satzes verschieden ist, darauf, daß durchaus die volle Harmonie genommen, und die verschiedenen Töne derselben so in die vier Stimmen vertheilt werden, daß jede einen reinen und fließenden Gesang habe.

Doch geht es nicht allemal an, die Töne der vier Stimmen aus der vollständigen Harmonie zu nehmen; man muß bald wegen der Auflösung der Dissonanzen, bald des leichtern und schönen Gesanges halber, bisweilen ein Intervall daraus weglassen, und dafür ein anderes verdoppeln. Selbst bey dem Septimenaccord, der einen Ton mehr hat, als der Dreyklang, ist es bisweilen nothwendig, daß die Quinte weggelassen, und dagegen die Octave des Basses verdoppelt werde.

Wo bey dem vierstimmigen Satze Verdoppelungen nothwendig werden, muß man sich nach den Regeln richten, die im vorhergehenden Artikel hierüber gegeben worden. ***)

Uebrigens ist anzumerken, daß zur Fertigkeit der Kunst des reinen

*) S. S. 90. in dem angezogenen Werke.

**) S. Dreyklang.

***) S. auch Verwechslung S. 872. f.

Satzes überhaupt eine fleißige Uebung in vierstimmigen Sachen das nothwendigste sey. Wer in dem vierstimmigen Satz so geübet ist, daß er alle Stimmen nicht nur rein, sondern zugleich leicht und singbar zu machen weiß, hat die meisten Schwierigkeiten der Setzkunst überstiegen.

Die wahre Vollkommenheit eines vier- und mehrstimmigen Tonstüks bestehet darin, daß würklich jede Stimme einen schon an sich wolklingenden, leichten und von den andern würklich verschiedenen Gesang enthalte. Denn wo eine Stimme mehr die Art einer bloßen Ripienstimme hat, oder öfters mit einer andern im Unisonus, oder in der Octave fortgeht da wird der Gesang mehr drey- als vierstimmig. Diese Vollkommenheit trifft man in den Werken der Neuern weit seltener an, als bey den ältern Tonsetzern, die strenger auf den guten Gesang jeder der vier Stimmen hielten, als man gegenwärtig zu thun pflegt. Die besten Muster, die man den angehenden Tonsetzer empfehlen kann, sind unstreitig die Kirchenlieder des unnachahmlichen J. S. Bachs.

Vollkommenheit.

(Schöne Künste.)

Vollkommen ist das, was zu seiner Völle gekommen, oder was gänzlich, ohne Mangel und Ueberfluß das ist, was es seyn soll. Demnach besteht die Vollkommenheit in gänzlicher Uebereinstimmung dessen das ist, mit dem was es seyn soll, oder des Würklichen mit dem Idealen. Man erkennet keine Vollkommenheit, als in so fern man die Beschaffenheit einer vorhandenen Sache gegen ein Urbild, oder gegen einen, als ein Muster festgesetzten Begriff hält. Es giebt zwar Fälle, wo wir über Vollkommenheit urtheilen, ohne völlig und gänzlich bestimmt zu wissen, was ein Gegenstand, in allen möglichen Verhältnissen genommen, seyn soll; aber alsdenn beurtheilen wir auch nicht die ganze Vollkommenheit solcher Dinge, sondern nur das, davon wir einen Urbegriff haben. Wenn uns etwas von Geräthschaft, ein Instrument, eine Maschine, zu Gesichte kommt, deren besondere Art oder Bestimmung uns völlig unbekannt ist, so halten wir doch etwas davon gegen festgesetzte Urbegriffe; wir sagen uns, dieses ist ein mechanisches Instrument, oder eine Maschine, u. s. f. Oder näher zu wissen, was es seyn soll, sehen wir in vielen Fällen, daß etwas daran fehlt, daß etwas daran zerbrochen, oder daß etwas, das mit dem übrigen nicht zusammenhängt, oder irgend etwas, das unsern Begriff von der Sache entgegen ist; und in so fern entdeken wir Unvollkommenheit darin. Eben so kann es auch seyn, daß wir eine uns in ihrer besondern Art unbekannte Sache vollkommen finden, weil wir sie gegen den Urbegriff einer etwas höhern Gattung, oder einer allgemeinern Classe der Dinge halten. Wenn wir ein uns unbekanntes Thier sehen, das wir zu keiner Art zählen können, so erkennen wir doch überhaupt, daß es ein Thier ist, und beurtheilen, ob es das an sich hat, was zu einem Thier gehört. Wären wir in der Ungewißheit, ob es ein Thier oder eine Pflanze sey, so würden wir doch urtheilen, daß es zu der Classe der Dinge gehört, die erzeugt werden, allmählig wachsen und einen innern Bau haben, der dies allmählige Wachsen verstattet u. s. f. Und in so fern wäre es möglich, Vollkommenheit oder Unvollkommenheit darin zu entdeken.

Durch Beobachten und Nachdenken bekommt jeder Mensch eine Menge Grund- oder Urbegriffe, (pronoïæ, anticipationes, wie die alten Philosophen sie nannten) gegen die er denn alles,

Digitized by Google

alles, was ihm vorkommt, hält, um zu beurtheilen, was es sey, zu welcher Classe, Gattung, oder Art der Dinge es gehöre. Je mehr ein Mensch des Nachdenkens gewohnt ist, je mehr deutliche Begriffe er hat, je geneigter ist er, überall Vollkommenheit oder Uebereinstimmung dessen, was er siehet, mit seinen Urbegriffen zu suchen und zu beurtheilen.

Die Entdekung der Vollkommenheit ist natürlicher Weise mit einer angenehmen Empfindung begleitet. Dieses können wir hier als bekannt und als erklärt oder erwiesen annehmen, um daraus den Schluß zu ziehen, daß die Vollkommenheit ästhetische Kraft habe, folglich ein Gegenstand der schönen Künste sey. Doch ist sie es nur in so fern, als sie sinnlich erkannt werden kann. Eine Maschine von großer Vollkommenheit, als z. B. eine höchst genau gearbeitete und richtig gehende Uhr; die richtigste und genaueste Auflösung einer philosophischen, oder mathematischen Aufgabe, der bündigste Beweis eines Satzes, sind vollkommene Gegenstände; doch nicht Gegenstände des Geschmaks, weil ihre Vollkommenheit sehr allmählig und mühesam durch deutliche Vorstellungen erkannt wird. Nur die Vollkommenheit, die man anschauend, ohne vollständige und allmählige Entwiklung, sinnlich erkennt und gleichsam auf einen Blik übersieht, ist ein Gegenstand des Geschmaks. Wird sie nicht erkannt, sondern blos in ihrer Würkung empfunden, so bekommt sie den Namen der Schönheit.

Es giebt verschiedene Arten des Vollkommenen, eine Vollkommenheit in Zusammenstimmung der Theile zur äußerlichen Form, eine Vollkommenheit in der Zusammenstimmung der Würkungen: eine absolute Vollkommenheit, die aus nothwendigen ewigen Urbegriffen beurtheilet wird, und eine relative, die man aus vorausgesetzten, oder hypothetischen Urbegriffen beurtheilet. So sind insgemein alle Reden, die Homer seinen Personen in den Mund legt, nach der Kenntniß, die wir von ihren Charakteren und der Lage der Sachen haben, höchst vollkommen.

Auch Wahrheit, Ordnung, Richtigkeit, Vollständigkeit, Klarheit, sind im Grunde nichts anders, als Vollkommenheit, und gehören in dieselbe Classe der ästhetischen Kraft, weil sie die Vorstellungskraft gänzlich und völlig befriedigen. Was wir aber über alle diese Arten des Vollkommenen zum Gebrauch des Künstlers zu erinnern fanden, ist bereits in dem Artikel Kraft, und in einigen andern Artikeln angemerkt worden. *)

Vollkommenheit, von welcher Art sie sey, ist allemal ein Werk des Verstandes und würkt auch unmittelbar nur auf den Verstand. Wie viel Geschmak und Empfindung ein Künstler haben mag, so muß noch Verstand und Beurtheilung hinzukommen, wenn er etwas machen soll, das durch Vollkommenheit gefällt.

Vorhalt.

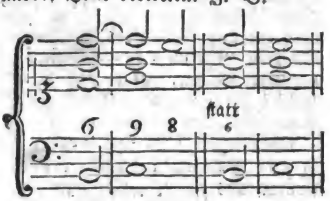
(Musik.)

Eine Dissonanz, die in einem Accord eine Zeitlang die Stelle einer Consonanz vertritt und bald in dieselbe übergeht. Es ist bereits anderswo erinnert worden, woher es komme, daß in der Fortschreitung der Harmonie ein Ton oder mehrere, die zu einem vorhergehenden Accord gehören, noch auf dem folgenden eine Zeitlang liegen bleiben, und die Stelle anderer zu dem Accord gehöriger Töne einnehmen. **) Wir haben diese Vorhalte zufällige Dissonanzen genennt,

*) S. Ordnung; Richtigkeit; Klarheit.

**) S. Dissonanz; Bindung.

nennt, weil sie zu der Harmonie, oder zu dem Accord, in dem sie stehen, nicht gehören, sondern zufälliger Weise, weil sie schon da liegen und der Uebergang von ihnen auf die dem Accord wesentlichen Töne, eine gute Würkung thun, beybehalten werden. Dadurch unterscheiden sie sich von der wesentlichen Dissonanz, als die ein nothwendiger Ton zu dem Accord gehört und vor sich da steht, da die Vorhalte nur eine Zeitlang die Stelle andrer Töne vertreten. Z. B.



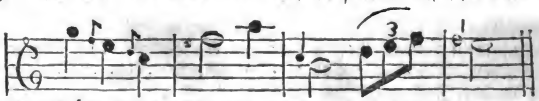
Ein Vorhalt kommt immer auf der guten Zeit des Takts, damit das Dissoniren fühlbarer sey, und tritt auf der darauf folgenden schlechten Zeit in die Consonanz über, deren Stelle er vertreten hat, als die Quarte in die Terz, die None in die Octave u. s. f. Der Vorhalt ist von dem Vorschlag darin verschieden, daß dieser nicht von der vorhergehenden Harmonie liegen bleibet, sondern ohne diese Vorbereitung vor dem eigentlichen Ton, den man hören sollte, angeschlagen wird, und diesem hernach Platz macht.

Die Vorhalte kommen nur in dem sogenannten schweren oder strengen Styl vor, wo sie wegen des empfindlichen Dissonirens starke Würkung thun. Es ist aber dabey in Acht zu nehmen, daß der Vorhalt nicht länger daure; als die Consonanz, an die er gebunden ist. Man kann wol eine kürzere Noten an eine längere, aber nicht eine längere an eine kürzere binden. Auch ist es eine wesentliche Eigenschaft des Vorhalts, daß er nur um einen einzigen Grad von der Consonanz, an deren Stelle er steht, entfernt sey.

Vorschlag.

(Musik.)

Ein Ton, der in der Melodie zur Verzierung, als eine Stufe, von der man auf den eigentlichen Ton, der folgen sollte, kommt, angeschlagen wird. Er ist allezeit die Ober- oder Untersecunde des Tones, auf den man gehen will. In der Harmonie kommt der Vorschlag nicht in Betrachtung, denn er dienet blos zu den melodischen Verzierungen. Der Vorschlag hat keine bestimmte Dauer, sondern wird, nachdem der Vortrag dem Charakter des Stüks zufolge es erfodert, bald länger, bald kürzer gemacht. Er wird deswegen auch mit kleinen besondern Noten angedeutet, deren Geltung selten bestimmt wird. z. B.



Gar viel Vorschläge aber werden von Sängern und Spielern ohne Vorschrift des Tonsetzers gemacht. Sie haben sich aber dabey in Acht zu nehmen, daß sie nicht zur Unzeit und nicht zu ofte hinter einander kommen. Was hierüber anzumerken ist, findet man in Herrn Bachs Versuch über die

die wahre Art das Clavier zu spielen, vollkommen gut angezeiget. *) Wir merken nur noch an, daß der Vorschlag unausstehlich sey, der von der None zur Octave vom Basse ganz am Ende genommen wird, besonders wenn man ihn, wie öfters von gefühllosen Spielern geschieht, stark angiebt, und so lange hält, daß man den letzten Ton, der eigentlich den Schluß machen, und alles in Ruhe setzen soll, kaum mehr vernimmt.

Vortrag.

(Redende Künste.)

Ist der Ausdruk der Rede durch Stimm und Gebehrde, oder das Vernehmliche der Rede, das nicht in dem Sinn der Worte, sondern in dem Ton, in den Gebehrden und in dem Gesichte des Redners liegt. Dieses ist die Erklärung, die Cicero von dem Wort Actio giebt. †) Jedermann weiß aus der täglichen Erfahrung, daß dieselben Gedanken, derselbe Sinn der Worte durch die Verschiedenheit des Vortrages ganz verschiedenen Eindruk machen: daß folglich der Vortrag ein wichtiger Theil der Beredsamkeit sey. Es verdienet aber hier besonders angemerkt zu werden, daß die zwey größten Redner des Alterthums, Demosthenes und Cicero, ihn für den allerwichtigsten gehalten. „Der Vortrag, sagt Cicero, ist das, was in der Rede die größte Kraft hat. Ohne ihn kann der größte Redner nichts ausrichten; aber ein mittelmäßiger, der ihn in seiner Gewalt hat, kann dadurch öfters die größten übertreffen. Man sagt, daß Demosthenes, als er gefragt wurde, was das Wichtigste in der Kunst zu reden sey, dem Vortrag die erste, und auch die zweyte und dritte Stelle eingeräumt habe. "†)

Darum verdienet die Betrachtung des guten Vortrags in der Theorie der redenden Künste, eine besonders genaue Ausführung. Aber die Sache ist fast unüberwindlichen Schwierigkeiten unterworfen. Man müßte beynahe die ganze Theorie der Musik und der Pantomime deutlich vor Augen haben, um alles, was zum Vortrag der Rede gehört, anzeigen und bestimmen zu können. Man müßte zeigen können, wie eine Folge von Tönen auch ohne den Sinn der Worte, das Gehör angenehm zu unterhalten, und das Herz kräftig zu rühren vermögend sey; und wie es zugehe, daß ein Mensch, ohne zu sprechen, durch Stellung, Gebehrde und Mine, verständlich und herzrührend sprechen könne. Daß beydes täglich geschehe, wissen wir aus der Erfahrung; aber deutlich zu zeigen, wie es geschehe, und jede Kraft, die in dem Hörbaren der Rede und in dem Sichtbaren des Redners liegt, genau zu bestimmen und psychologisch zu erklären, wäre ein Unternehmen, dem zur Zeit kein Philosoph gewachsen ist. Denn wenn er auch alles, was er durch den Vortrag fühlet, genau unterscheiden, und den Grund jeder besondern Würkung einsehen könne; so fehlten ihm die Worte, das, was er erkannt und fühlt, auszudrüken. Wer wird z. B. um von hunderten nur einen besondern Fall anzuführen, mit Worten beschreiben können, in welchem Tone man das Wort Gott aussprechen müsse, wenn es ein Ausrufungswort, des Schrekens, oder der anbettenden Bewunderung, oder der geduldigen Unterwer-

*) S. 62 f. f.

†) Facit (actio) dilucidam orationem et illustrem et probabilem et suavem, *non verbis; sed varietate vocum, motu corporis, vultu.* Cic. in Top.

†) Actio in dicendo una dominatur. Sine hac summus orator esse in numero nullo potest: mediocris hac instructus, summos sæpe superare. Huic primas dedisse Demosthenes, dicitur cum rogaretur, quid in dicendo esset primum; huic secundas, huic tertias.

terwerfung seyn, und die Kraft haben soll, eine dieser Empfindungen fühlen zu lassen?

Wenn also der Vortrag der wichtigste Punkt in der Beredsamkeit ist, so ist er gewiß auch der schwereste, in der Theorie der Kunst abgehandelt zu werden.

Es scheinet, daß die Griechen eine besondere Kunst daraus gemacht haben, die Werke der Dichter (vielleicht auch der Redner) geschikt vorzutragen; so wie man gegenwärtig in der Musik Künstler hat, die selbst keine Tonstüke setzen, sondern blos fremde Werke vortragen. Dieser Kunst gedenken einige Alten unter dem Namen Rhapsodia; und wie gegenwärtig die Instrumentisten sich in Gesellschaften hören lassen, so ließen sich in Athen die Rhapsodisten hören. Es gab solche, die sich blos auf den Vortrag eines einzigen Dichters einschränkten; weil sie glaubten, daß die Kunst zu schwer sey, als daß ein Mensch sie in allen ihren Zweygen besitzen könnte. Ich besinne mich in einem der Werke des Aristoteles gelesen zu haben, daß ein Rhapsodist besonders über den Vortrag der Werke von klägilchem Inhalt, geschrieben habe. Plato hält dafür, daß der Einfluß des Himmels, oder die Begeisterung dem Rhapsodisten eben so nöthig sey, als dem Dichter, *) und es läßt sich aus einer Stelle des Euripides schließen, daß zu seiner Zeit die Kunst des Vortrages zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen sey: wenigstens vermuthe ich, daß folgende Worte, die der Dichter der Hekuba in den Mund legt, die Schilderung irgend eines Rhapsodisten derselben Zeit seyn sollten: „o! daß ich durch die Kunst des Dädalus, oder den Beystand irgend einer Gottheit den Ton der Stimme in den Armen und Händen, oder in den Haaren und in den Füßen hätte!“ **)

Wir können hier nicht viel mehr thun, als daß wir einen Entwurf machen, nach welchem die wichtige Lehre vom Vortrage, abzuhandeln wäre.

Zum Vortrage gehören zwey sehr verschiedene Dinge, das Hörbare der Rede, und das Sichtbare an dem Redenden. Jenes wird insgemein unter dem Namen der Deklamation, dieses unter dem Wort Action begriffen.

Die vollkommene Deklamation muß drey Haupteigenschaften haben: Deutlichkeit, Wolklang und einen den Inhalt gemäßen Ausdruk. Wir haben über jede dieser Eigenschaften verschiedenes anzumerken:

1. Die Deutlichkeit des Vortrages erfodert erstlich eine helle und vollönende Stimme, die zwar größtentheils von dem Bau der Werkzeuge der Sprache abhängt, aber durch fleißige Uebung zu größerer Vollkommenheit kann gebracht werden. Zweytens, eine gute Aussprache der Buchstaben, Sylben und Wörter, die durch fleißiges Ueben ebenfalls zu erhalten ist. Wir empfehlen denen, die sich in diesen beyden Stüken üben wollen, das, was Plutarchus in dem Leben des Demosthenes von den Uebungen dieses großen Redners, seine Stimme und Aussprache zu verbessern, anführet, mit Ueberlegung nachzulesen. Den Lehrern und Vorstehern der Schule aber, ist die tägliche Uebung der Jugend zur Verstärkung der Stimme und zur deutlichen Aussprache auf das nachdrüklichste zu empfehlen.

Drittens wird zur Deutlichkeit des Vortrages erfodert, daß die Worte eines Satzes, und die einzeln Redesätze einer Periode in einem unzertrennlichen Zusammenhang vorgetragen

*) Im Gespr. Jon.

**) Eurip. Hecub. vs. 836-38.

tragen werden, so daß der, der auch den Sinn der Worte nicht verstünde, die Eintheilung der Rede in kleinere Glieder und größere Perioden vernehmen könnte. Dieses hängt von dem Gang, oder der Bewegung der Rede, von der genauen Beobachtung der oratorischen Accente, der größern und kleinern Ruhepunkte und der Clauseln oder verschiedenen Cadenzen ab. Nur die Worte fallen als ein unzertrennlicher Redesatz ins Gehör, die in einer genau zusammenhangenden und nirgend unterbrochenen Bewegung, als Glieder einer Kette in einander geflochten sind, so daß das Gehör bey jedem Worte noch etwas folgendes erwartet, bis endlich ein Ton vorkommt, der es etwas beruhiget, und ihm einige Verweilung verstattet. Ohne große Weitläuftigkeit und eine völlige Entwiklung der mechanischen Beschaffenheit des Gesanges, ist es nicht möglich, diesen Punkt des deutlichen Vortrages gehörig zu erläutern. Wer aber aus der Musik weiß, wie es zugeht, daß auch Unerfahrne fühlen, welche Töne zusammen einen Takt, und welche Takte ein rhythmisches Glied ausmachen; der wird auch begreifen, wie mehrere Wörter blos durch den Ton, ohne Rükſicht auf die Bedeutung, als ein Satz der Rede ins Gehör fallen. Man muß wissen die Töne so zusammen zu hängen, daß man bey keinem stille stehen kann, sondern etwas nothwendig folgendes dabey empfindet, bis man auf eine gewisse Stelle gekommen, die einen größern oder kleinern Ruhepunkt verstattet. Da dieses in dem Gesang weit deutlicher zu bemerken ist, als in der Rede, so könnte der Tonsetzer diesen Punkt des deutlichen Vortrages den Redner am besten erklären. Deswegen setzten auch die Griechen mit Recht die Musik unter die Wissenschaften, darin der künftige Redner wol sollte geübet werden.*) Wer das, was wir über den Takt und Rhythmus gesagt haben, wol überlegt, wird einsehen, worauf es in Ansehung dieses Punkts ankomme.

Endlich gehört auch ein richtiges Maaß des Geschwinden und Langsamen zur Deutlichkeit des Vortrages. Zu schnelles Reden macht einzele Sylben und Wörter undeutlich, zu langsames aber, macht die Eintheilung in Worte und Sätze unvernehmlich. Wer uns die Sylben langsam einzeln vorzählt, sagt uns keine Wörte, sondern blos Sylben, so wie der, der buchstabiret; und die so langsame Aufzählung einzeler Worte, macht keine Redesätze, sondern blos unzusammenhangende Worte.

Von den Accenten und der Bewegung hängt eigentlich das Rhythmische der Rede ab. In den Tonfüßen läßt sich die Deutlichkeit, oder Faßlichkeit des Rhythmischen am leichtesten bemerken. Also könnte niemand besser und gründlicher über diesen Punkt des Vortrages schreiben, als ein Tonsetzer. Ich halte dafür, daß es wol möglich wäre durch die Art der Notirung, die wir zur Bezeichnung des Rhythmus gebraucht haben, **) die Deklamation jeder Periode, wie die größte Deutlichkeit des Vortrages es erfodert, anzudeuten; und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Alten sich bisweilen einer solchen Notirung bedient haben. Etwas von dieser Bezeichnung ist durch den Gebrauch der kleinern und gröſsern Unterscheidungszeichen der Ruhepunkte bereits eingeführet; aber die Zeichen, deren wir uns bedienen, reichen bey weitem nicht hin, die Mannichfaltigkeit der Ruhepunkte bestimmt auszudrüken.

Wenn

*) Man sehe, was Quintilian im 10 Cap. des 1. B. seiner Institutione oratoria davon schreibt.

**) S. Rhythmus. S. 536 f.

Wenn wir dieser Punkte blos Erwähnung thun, ohne sie weiter auszuführen, so geschiehet es deswegen; weil es schon nützlich ist, dem Redner die verschiedenen Dinge, denen er zum Vortrag nachzudenken hat, anzuzeigen, da denn sein eigenes Nachdenken ihm das Nähere an die Hand geben wird. Ohne unendliche Weitläuftigkeit wäre es nicht möglich die Sachen auszuführen. Wir müssen hier mit Quintilian sagen: Hæc quam brevissime potui, non ut omnia dicerem sectatus, quod infinitum erat; sed ut maxime necessaria.

Die Deutlichkeit des Vortrages überhebt den Zuhörer alles Bestrebens die Rede richtig zu vernehmen, und verstattet ihm die Muse, die volle Kraft derselben desto stärker zu empfinden, und in so fern ist die Deutlichkeit eine ästhetische Eigenschaft der Rede.

2. Die zweyte Haupteigenschaft der Deklamation ist der Wolklang. Dieser hängt nun erstlich wieder von dem Klang der Stimme überhaupt ab. Ein Mensch hat vor dem andern einen angenehmen Ton der Stimme; worin er bestehe, läßt sich leichte fühlen, aber unmöglich beschreiben. Also haben wir über diesen Punkt nichts anderes anzumerken, als daß wir dem künftigen Redner empfehlen, sich die äußerste Mühe zu geben, die Fehler seiner Stimme zu verbessern, oder ihm rathen, wenn er es durch keine Bemühung dazu bringen kann, seine Stimme angenehm zu machen, nie öffentlich aufzutretten. Denn wenn er auch die fürtrefflichsten Sachen sagte, so würde eine unangenehme Stimme jedermann abschreken, ihn zu hören. Wir müssen den Sangmeistern überlassen, die Mittel anzuzeigen, wodurch die Stimme Annehmlichkeit bekömmt.

Aber der Wolklang hängt nicht blos von der Annehmlichkeit der Stimme ab, auch die Aussprache muß angenehm seyn. Hiezu wird erfodert, daß die Mitlauter, oder die sogenannten stummen Buchstaben leicht und flüchtig, die Selbstlauter aber hell und nachdrüklich, doch ohne Schleppen und ohne Verdrähen ausgesprochen werden. Die Rede wird ungemein rauh und hart, wenn man sich auf den stummen Buchstaben verweilet, und ihnen zu viel Deutlichkeit giebt. Wer die Wörter: Grundsatz; Nehmen u. d. gl. ausspricht, als ob sie wie Gr-r-un-n-dsatz; N-n-ehm-men-n, geschrieben wären, wird mit der schönsten Stimme sehr unangenehm sprechen. Auch ist das Schleppen, oder zu lange Ziehen der wolklingendsten Selbstlauter, um so viel mehr der weniger wolklingenden, zu vermeiden. Man höret bisweilen die Wörter: Und, Grund u. dgl. so aussprechen, daß das ll darin lang und geschleppt wird, wie in dem Worte Huhn. Auch das Verdrähen der Vocalen, als ob sie Doppellauter vorstellen, ist einer der gröbsten Fehler gegen den Wolklang der Aussprache. Man höret bisweilen Hand aussprechen, als ob es wie Ha-and geschrieben wäre.

Ferner gehört zur guten Aussprache ein angemessener Grad der Flüchtigkeit, oder Schnelligkeit und einige Mannichfaltigkeit der Accente, wodurch die zu einem Worte gehörigen Sylben ihren Zusammenhang bekommen, daß sie als ein Wort und nicht als einzele Sylben vernommen werden. Alle Annehmlichkeit der Rede fällt weg, wenn die Sylben und Worte gleichtönend, oder monotonisch sind, und wenn nicht eine gefällige Abwechslung des Hohen und Tiefen, des Nachdrüklichen und Leichten, des Langen und Kurzen in der Folge der Sylben und der Worte beobachtet wird. Aber diese Abwechslung muß flüchtig und leicht bewerkstelliget werden. Der schönste Vers verlieret, durch langsame

sames Scandiren, alles Angenehme des Klanges.

Eben dieses ist auch von den einzelen Redesätzen, woraus die Perioden bestehen, zu merken. Daß einige Sätze leichter und schneller, andere etwas schwerer und langsamer, einige mit steigender, andere mit fallender Stimme, einige mit kaum merklichen, andere mit mehr fühlbaren Clauseln, oder Abfällen ausgesprochen werden, giebt der Rede eine Art von Melodie, wodurch sie sehr angenehm werden kann. Bey der Unmöglichkeit, alles, was hiezu erfodert wird, durch deutliche Beyspiele zu zeigen, können wir nichts weiter thun, als dem künftigen Redner eine tägliche Uebung der wolklingenden Deklamation zu empfehlen. Er nehme zu solchen Uebungen einige von guten Rednern geschriebene wolklingende Perioden vor sich, versuche jede davon auf mehr, als einerley Art herzusagen, und bemerke bey jeder Veränderung die Verschiedenheit der Würkung auf dem Wolklang. Noch besser wär es, wenn er diese verschiedentlich abgeänderte Deklamation einer Periode durch andre vornehmen ließe, und durch aufmerksames Anhören den Grad des Wolklanges bey jeder Wiederholung zu empfinden suchte.

3. Die dritte Eigenschaft der vollkommenen Deklamation ist der gute Ausdruk, oder die Uebereinstimmung des Klanges der Rede mit ihrem Inhalt. Die Musik beweiset daß jede Leidenschaft und jede besondere, so wol ruhige als unruhige Lage des Gemüthes durch Ton und Bewegung könne geschildert werden, und man höret auch täglich, daß in dem Ton der gemeinen Rede in gar viel Fällen mehr Kraft liegt, als in dem Sinn der Worte. Man stelle sich vor, daß folgende Worte in dem wahren Ton der tiefsten Wehmuth ausgesprochen werden:

— Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe
Gespitzte Keile!

So wird man begreifen, daß der, der den Sinn der Worte nicht verstünde, dennoch durch den bloßen Schall weit schmerzhafter würde gerührt werden, als der, der ohne Ton den Sinn der Worte vernähme. Die Worte Wehe! Wehe! bedeuten nichts, als daß sie uns schlechtweg anzeigen, der Mensch, der sie spricht, leide; aber der Ton macht, daß wir sein Leiden würklich empfinden.

Der Redner also, der den Vortrag völlig in seiner Gewalt hat, kann uns durch Ton und Bewegung der Stimme in jede Gemüthsfassung setzen; er kann uns ruhig und gelassen, zum Nachdenken aufmerksam, munter und fröhlich, zärtlich, traurig, unruhig, verzagt, herzhaft oder ängstlich machen. Stimmt also diese in Ton und Bewegung liegende Kraft mit dem Sinn der Worte genau überein, so bekommt die Rede selbst eine unwiderstehliche Kraft. In der Beredsamkeit ist also nichts wichtiger, als die Kunst, die Kraft der Rede durch den Vortrag zu unterstützen. Dieser besondere Theil der Deklamation kann aber so wenig, als die andern durch Worte gelehret werden. Alles, was man hiebey thun kann, und was in der That von großem Nutzen ist, besteht darin, daß der Redner auf das besondere, was zu diesem Ausdruk gehöret, aufmerksam gemacht werde.

Zuerst kommt also der Ton der Stimme selbst in Betrachtung. Ein einzeler unartikulirter Laut kann fröhlich, oder traurig, heftig oder sanft und gelassen klingen. Er bekommt seine ästhetische Kraft theils von dem Grad der Stärke, von der Langsamkeit und Schnelligkeit, von dem Nachdruk oder der Flüchtigkeit, womit er ausgesprochen wird, theils von dem Ziehen, oder Stoßen oder Anschwel-

Anſchwellen, oder andern Arten ſeiner Erzeugung; theils von dem Ort, wo er gebildet wird, oder wo er zu entſtehen ſcheinet, da er bald tief aus der Bruſt, bald aus der Kehle zu kommen, bald nur in dem Munde, oder gar nur auf den Lippen ſelbſt gebildet zu ſeyn ſcheinet. Es iſt völlig unmöglich, alle Verſchiedenheiten, die der Ton einer einzigen Sylbe annehmen kann, und jeden Ausdruk, den dieſe Verſchiedenheiten ihm geben, zu beſchreiben. Dieſes kann nur empfunden werden. Aber es iſt für den Redner wichtig, daß er ſich im genauen Beobachten und Empfinden dieſer Verſchiedenheiten fleißig übe. Die vorher angeführten Worte des Klanges können ſo ausgeſprochen werden, daß ſie blos zärtliche und gleichſam ſchmachtende Traurigkeit ausdrüken. Dies würde geſchehen, wenn man die Worte Wehe! Wehe! aus der Kehle ſanft und gelaſſen, langſam und mit einer allmähligen Wendung oder Inflexion des Tones auf der erſten Sylbe jedes Worts ausſpräche. Tiefere Wehmuth würden ſie ausdrüken, wenn der Ton auf der erſten Sylbe tief aus der Bruſt, mit einem dumpfigen Ton, allmählig etwas verſtärkt und ſich in der zweyten Sylbe verlierend, ausgeſprochen würde. Schrekhaft würden ſie klingen, wenn ſie mit lautem, offenem Schreyen, einem hellen Ton, ſchnell hintereinander, als wenn man um Hülfe rufte, vorgebracht würden. Es iſt aber unendlich viel leichter mit der Stimme ſolche Veränderungen des Vortrages vorzunehmen, und ihre verſchiedene Würkung zu beobachten, als ſie zu beſchreiben. Alſo müſſen wir uns begnügen, nur dieſes einzige Beyſpiel angezeiget zu haben; das übrige muß dem eigenen Fleiß des angehenden Redners überlaſſen werden. Weil es hier blos auf Erfahrung ankommt, ſo muß er ſich angelegen ſeyn laſſen, jede Gelegenheit, wo er Menſchen, die in Leidenſchaft geſetzt ſind, ſprechen hört, ſich zu Nutze zu machen, um ſeine Beobachtungen zu vermehren. Dadurch wird er fühlen lernen, wodurch ein Ton fröhlich, zärtlich, ſchmeichelnd, kriechend, demüthig, oder traurig, kläglich, ſcheltend, zornig, ſtreng, wodurch er flüchtig, gleichgültig, ernſthaft, feyerlich wird. Denn es iſt außer Zweifel, daß blos der Ton der Rede alle dieſe Eigenſchaften annehmen könne.

Nach dem Ton, ſeiner Bildung und Stimmung, kommt die Bewegung der Stimme zum Ausdruk in Betrachtung. Die Tonſetzer unterſcheiden nicht nur die verſchiedenen Grade des geſchwinden und langſamen in der Bewegung, durch ihre Kunſtwörter **Allegro**, **Andante**, **Largo**, u. d. gl. ſondern auch noch den beſondern leidenſchaftlichen Charakter, den ſie durch die Worte **Vivace**, **Moderato**, **Grave**, **Gratioſo**, **con Tenerezza** und dergleichen Ausdrüken. Die Tanzmelodien beweiſen, daß die Bewegung allein ungemein viel zum Ausdruk der beſondern Arten der Empfindung beytrage. Da ſie insgemein ohne Worte nur durch Inſtrumente vorgetragen werden, ſo müßten die Tonſetzer nothwendig alle mögliche Veränderungen des Ausdruks, der aus der Art der Bewegung entſtehet, in ihrer Gewalt haben, da Redner und Dichter ſich zum Theil auch auf den Sinn der Worte verlaſſen können. Deswegen kann der Redner nur in der Schule der Muſik alles lernen, was er über die Bewegung der Stimme zu beobachten hat. So kläglich die vorher angeführte Stelle aus der bekannten Ramlerſchen Cantate dem Sinne nach iſt, wird ſie jeder Tonſetzer in einer ſolchen Bewegung, und Taktart ſetzen können, die des kläglichen Sinnes ungeachtet, Gleichgültigkeit, oder gar Leichtſinn ausdrükt.

Es ist um so viel wichtiger, die wahre Bewegung für jeden Ausdruk zu treffen; da sie die leidenschaftliche Bildung der einzelen Töne, wovon vorher gesprochen worden, entweder erleichtert, auch wol an die Hand giebt, oder gar unmöglich macht. Denn wo irgend eine Sylbe nach Art der Bewegung auf eine schlechte Taktzeit fällt, so ist es nicht möglich ihr einen leidenschaftlichen Nachdruk zu geben, weil die Bewegung ein leichtes Anschlagen derselben erfodert. Dem Redner ist also zur kräftigen Deklamation eine genaue Kenntniß von den Eigenschaften und Würkungen des Rhythmus unumgänglich nothwendig. Er muß für jede Periode der Rede, nach dem in dem Sinne liegenden Ausdruk, den schiklichsten Rhythmus zu wählen wissen, sonst ist es nicht möglich, daß er überall die wahre Deklamation treffe. Da die Theorie des Rhythmus selbst noch so wenig bearbeitet ist, so kann man auch dem Redner keine bestimmte Regeln über die besondern Fälle der Deklamation geben. Wer indessen zu wissen verlanget, was etwa hierüber von den besten Lehrern der Redner gesagt worden, den verweisen wir auf das dritte Capitel des XI Buchs der Institution des Quintilians.

Jede Leidenschaft und überhaupt jede besondere Gemüthslage hat nicht nur ihre eigene Art, sondern in dieser Art auch ihren Grad der Würksamkeit, und beydes kann durch rhythmische Bewegung ausgedrükt, oder geschildert werden. Das ruhige, gelassene, sanfte, zärtliche, das lebhafte, heftige, stürmische, und mehr dergleichen Eigenschaften unsrer innern Würksamkeit, können durch rhythmische Bewegung fühlbar gemacht werden; dieses ist durch die Musik völlig ausser Zweifel gesetzt. Also muß der Redner, so genau, als ihm möglich ist, diese Uebereinstimmung zwischen der rhythmischen Bewegung der Töne, und den Gemüthsbewegungen, sorgfältig bemerken. Dieses ist der Weg auf dem er zum wahren Ausdruk der Deklamation kommen kann. Denn kommt es in jedem besondern Fall noch darauf an, daß er sich befleiße, die wahre Gemüthslage, in welcher jede Periode der Rede muß vorgetragen werden, genau zu treffen, und daß er Empfindsamkeit genug habe, sich in dieselbe zu setzen. Hat er diesen Punkt gewonnen, so wird er auch Ton und Bewegung treffen; die Kunst aber, oder die genauere Kenntniß der Beschaffenheit der rhythmischen Charaktere, wird das, was die Empfindung ihm bereits an die Hand gegeben hat, noch vollkommener machen. So viel sey von dem ersten Punkt des Vortrages der Deklamation gesagt.

Soll der Vortrag ganz vollkommen seyn, so muß auch das Sichtbare an dem Redner mit dem, was man von ihm hört, übereinstimmen. Es ist unnöthig hier zu wiederholen, was schon an so mancher Stelle dieses Werks angemerkt worden, daß Stellung, Gebehrden und Gesichtszüge, bald jede Empfindung der Seele verrathen, oder vielmehr mit solcher Kraft ausdrüken, daß empfindsame Menschen durch das bloße Anschauen dieselben Empfindungen fühlen, die sie an andern sehen. *) Wie dieses Sichtbare bey jeder verschiedenen Gemüthslage beschaffen sey, kann Niemand beschreiben, auch kann das Wenigste, was das Auge dabey entdekt, nur genennt werden. Man kann also dem Redner nichts sagen, als: er solle sich die verschiedenen Kräfte der Stellungen, Gebehrden und der veränderten Gesichtszüge bekannt

*) Man muß hier das vor Augen haben, was in den Artikeln Stellung, Gebehrden, Schönheit, hierüber gesagt worden.

bekannt machen; sich fleißig üben, sie mit Leichtigkeit nachzuahmen, und denn, wo er zu reden hat, sie am rechten Ort anbringen. Aber Stellung, Gebehrden und Miene können sehr verständlich und nachdrüklich, und dessen ungeachtet schlecht und dem Redner unanständig seyn. Sie müssen nicht blos wahr, oder natürlich, sondern auch so, wie es einem wolerzogenen, gesetzten und wolgesitteten Menschen anständig ist, das ist, von Anstand und Geschmak begleitet seyn. Denn die natürlichen Aeußerungen der Empfindungen, durch das Sichtbare des Körpers, sind zwar bey allen Menschen verständlich: aber bey vielen haben sie etwas ungesittetes, übertriebenes, oder grobes, oder gar zu rohes, das Menschen von feinerm Geschmak anstößig ist. Ueberhaupt ist eine gewisse Mäßigung der Leidenschaften, und ein gewisser Anstand in allen Bewegungen der Gliedmaaßen und veränderten Gesichtszügen, Menschen von ausgebildetem Geist und Herzen eigen. Die Freude würkt bey kleinen, kindischen Gemüthern ein Hüpfen, Springen und Gebehrden, das gesetztern Menschen lächerlich ist. So kann jeder andere sichtbare Ausdruk der Empfindung zwar verständlich, aber auf mancherley Weise dem guten Geschmak und feinern Sitten anstößig seyn. Wollte man dem Redner alles sagen, was hierüber zu sagen ist, so müßte man sich in umständliche Ausführung dessen, was Lebensart, Sitten, Nachdenken, Kenntniß und angebaute Vernunft in den Bewegungen und Gebehrden der Menschen ändern, einlassen.

Ueberhaupt aber merke man sich, daß bey gesitteten Menschen, alle Gebehrden, Bewegungen und Minen, weit gemäßigter und weniger auffallend sind, als bey rohen und ungesitteten. Diese haben weniger Nachdenken, und bilden sich ein, daß andere, so wie sie selbst den Sinn ihrer Reden nicht genugsam fassen, wenn sie nicht alles durch sichtbare Zeichen unterstüzen. Daher reden sie mit Händen und Füßen selbst da, wo sie nicht im Affekt sind, sondern blos unterrichten wollen. Dies ist eigentlich das, was man **Gestikuliren** nennt, und ist der unangenehmste Fehler der Action. Man muß dem Zuhörer zutrauen, daß er den Sinn der Worte, ohne andre Bezeichnung verstehe. Nur da, wo das Herz empfindet, würkt der innere Sinn auch auf die äußern Gliedmaaßen, deren Bewegung die Stärke der Empfindung anzeiget. Da ist also Action nothwendig; doch nur so weit, als sie auch einem gesetzten Manne von der Empfindung gleichsam abgezwungen wird. Verschiedene noch hieher gehörige Anmerkungen sind bereits in andern Artikeln angeführt worden. *)

Vortrag.

(Musik.)

Ist das, wodurch ein Tonstük hörbar wird. Von dem Vortrage hängt größtentheils die gute oder schlechte Würkung ab, die ein Stük auf den Zuhörer macht. Ein mittelmäßiges Stük kann durch einen guten Vortrag sehr erhoben werden; hingegen kann ein schlechter Vortrag auch das vortreflichste Stük so verunstalten, daß es unkenntlich, ja unausstehlich wird.

Da die Musik überhaupt nur durch die Aufführung oder den Vortrag dem Ohr mitgetheilt werden kann, und der Tonsetzer bey Verfertigung eines Stüks allezeit auf den Vortrag desselben Rüksicht nimmt, und dann voraussetzt, daß es gerade so, als er es gedacht und empfunden hat, vorge-

*) S. Ausdruk in der Schauspielkunst. S. 143. Gebehrden; Anstand; Stellung.

vorgetragen werde, so ist die Lehre vom Vortrage die allerwichtigste in der praktischen Musik, aber auch die allerschwerste, weil sie gar viele Fertigkeiten voraussetzt, und die höchste Bildung des Virtuosen zum Endzwek hat.

Jede Gattung von Tonstüken verlanget eine ihr eigene Art des Vortrags, die wieder in Ansehung des Vortrags der Hauptstimme und der Begleitungsstimmen unterschieden ist. Da von dem, was bey dem letzteren zu beobachten ist, hinlänglich an einem andern Ort gesprochen worden, *) so haben wir es hier blos mit dem erstern zu thun, und zwar nur in so fern unsre Anmerkungen, die das Wichtigste, was bey dem guten Vortrag einer Hauptstimme zu beobachten ist, enthalten werden, auf alle und jede Instrumente und die Singestimme angewendet werden können, ohne uns in dem, was bey jedem Instrument in Ansehung des Mechanischen, als der Führung des Bogens bey der Violine, des Anschlags auf dem Clavier, des Windes- und Zungenstoßes bey der Flöte ꝛc. besonders zu beobachten ist, einzulassen; weil davon allein ein großes Buch geschrieben werden könnte. Auch haben die Männer **Bach, Quanz**, und **Mozart** hierüber der Welt die wichtigsten Vortheile an die Hand gegeben, †) und es wäre zu wünschen, daß man auch von allen übrigen Instrumenten solche Lehrbücher hätte.

Es verhält sich mit dem Vortrag einer Hauptstimme, wie mit dem Vortrag der Rede. Derjenige, der blos die vorgeschriebenen Noten ließt, und alles gethan zu haben glaubt, wenn er sie nur rein und im Takt singt oder spielt, hat so wenig einen guten Vortrag, als der Redner, der blos deutliche Worte ausspricht, ohne den Ton seiner Aussprache zu verändern. Wer an einem solchen Vortrag ein Wolgefallen findet, verräth eine gemeine oder unausgebildete Seele. Zuhörer von Geschmak und Empfindung haben davor einen Ekel.

Jedes gute Tonstük hat, wie die Rede, seine Phrasen, Perioden und Accente; außerdem hat es ein bestimmtes Zeitmaaß, nämlich den Takt; diese Stüke müssen im Vortrag fühlbar gemacht werden, ohnedem bleibt es dem Zuhöret unverständlich. Daher ist **Deutlichkeit** das erste, was bey dem guten Vortrag zu beobachten ist. **Dann kömmt** der Ausdruk und Charakter des Tonstüks in Betrachtung: ein anderes ist ein fröhliches, ein anderes ein pathetisches oder trauriges Stük; ein anderes ein Lied oder eine Opernarie; ein Tanzstük oder ein Solo; jedes verlangt einen ihm angemessenen Vortrag; daher wird zu der Deutlichkeit des Vortrages noch **Ausdruk** erfodert. Endlich verlangt der Geschmak Zierrathen, in so fern sie sich zu dem Charakter und Ausdruk des Stüks schiken; daher muß in den Vortrag gewisser Stüke noch **Schönheit** oder **Zierlichkeit** kommen.

Dieses sind die drey Haupteigenschaften des guten Vortrags, die wir nun, so weit es die Einrichtung dieses Werks erlaubt, näher betrachten wollen.

Es darf wol nicht angemerkt werden, daß bey dem guten Vortrag eine gewisse erworbene Fertigkeit im Notenlesen, und vornehmlich in dem Mechanischen der Ausführung vorausgesetzt wird: der Redner, der seine Aussprache und seine Gebehrden

*) S. Begleitung.

†) S. Die Capitel vom Vortrag in den bekannten Werken: Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Quanzens Versuch einer Anweisung die Flötraversiere zu spielen, Mozarts Violinschule; und für die Singstimme das schöne Werk der Agricolaischen Uebersetzung des Tosi Anleitung zur Singkunst.

nicht in seiner Gewalt hat, hat keinen Anspruch auf einen guten Vortrag zu machen; so auch der Virtuos, der sein Instrument oder seine Stimme nicht in seiner Gewalt hat. Hiemit wird aber nicht gemeynet, daß man alle Schwierigkeiten, die in den Solos oder den Bravuranten vorkommen, auszuführen im Stand seyn müsse: nicht alle Stüke enthalten solche Schwierigkeiten, und man kann einen guten Vortrag haben, ohne eben ein Solospieler, oder ein Sänger von Profession zu seyn; ja man hat Beyspiele, daß bey der fertigsten Ausführung oft ein schlechter Vortrag verbunden ist: Aber jedes Stük, es sey übrigens so leicht oder schwer, als es wolle, verlangt einen gewissen Grad der Fertigkeit in der Ausführung; diesen muß man nothwendig besitzen, wenn man es nicht verstümmelt, oder doch ängstlich vortragen will.

Zur Deutlichkeit des Vortrages gehöret 1) daß man die Taktbewegung des Stüks treffe. Die Wörter andante, allegro, presto &c. zeigen nur überhaupt an, ob das Stük langsam, oder geschwind, oder mittelmäßig langsam oder geschwind vorgetragen werden solle. Bey den unendlichen Graden des Geschwinderen oder Langsameren ist dieses nicht hinlänglich. Der Spieler oder Sänger muß sich schon durch die Erfahrung ein gewisses Maaß von der natürlichen Geltung der Notengattungen erworben haben; denn man hat Stüke, die gar keine Bezeichnung der Bewegung haben, oder blos mit Tempo giusto bezeichnet sind. Er muß daher die Notengattungen des Stüks übersehen. Ein Stük mit allegro bezeichnet, dessen mehreste und geschwindeste Noten Achtel sind, hat eine geschwindere Taktbewegung, als wenn diese Noten Sechzehntel sind, und eine gemäßigtere, wenn sie zwey und dreyßig Theile sind; so auch in den übrigen Gattungen der Bewegung. Auf diese Art ist er im Stande, die Bewegung des Stüks ziemlich genau zu treffen. Sie ganz genau zu treffen, wird erfodert, daß er zugleich auf den Charakter und Ausdruk des Stüks sein Augenmerk habe: hievon wird hernach bey Gelegenheit des Ausdruks im Vortrag, das Nöthige angemerkt werden. Zur Deutlichkeit des Vortrages ist hinlänglich, daß man die richtige Bewegung des Stüks einigermaaßen treffe.

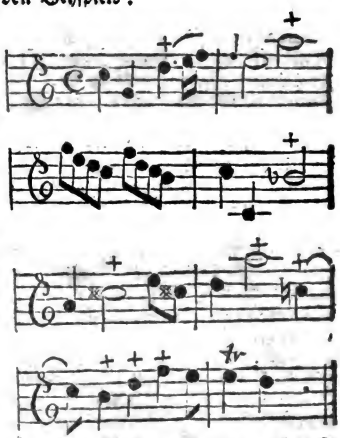
2) Daß jeder Ton rein und distinkt angegeben werde. Bey einigen kreischt der Ton, wenn sie forte, oder bricht sich, wenn sie piano spielen oder singen; dies ist höchst unangenehm. In geschwinden Stüken oder Läufern muß jeder Ton rund und deutlich von den andern abgesondert, vernommen werden; ohnedem wird der Vortrag undeutlich, welches fürnehmlich geschieht, wenn ein oder mehrere Töne aus Mangel der Fertigkeit weggelassen, oder wie man sagt, verschlukt werden.

3) Müssen die Accente des Gesanges fühlbar gemacht werden. Hierunter werden erstlich die Töne gerechnet, die auf die gute Zeit des Takts fallen. Von diesen erhält die erste Note des Takts den vorzüglichsten Druk, damit das Gefühl des Taktes beständig unterhalten werde, ohnedem kein Mensch die Melodie verstehen würde. Nächst der ersten Taktnote werden die übrigen guten Zeiten des Takts, aber weniger stark, marquiret. Hiebey muß aber der Unterschied wol beobachtet werden, den die Einschnitte unter den Takten machen. Die erste Note eines Takts, der nur ein Theil einer Phrase ist, kann nicht so stark marquiret werden, als wenn die Phrase mit ihr anfängt, oder wenn sie der Hauptton einer Phrase ist. Diejenigen, die dieses nicht beobachten, sondern in allen Stüken durchgängig die erste Taktnote gleich stark marquiren, verderben das

Digitized by Google

das ganze Stük; denn dadurch, daß sie von dieser Seite zu deutlich sind, schaden sie der Deutlichkeit des Ganzen, indem sie dadurch ausser Stand gesetzt werden, die Einschnitte gehörig zu marquiren; welches doch von der gröſten Nothwendigkeit ist. Dieses wird aus dem Folgenden noch deutlicher werden. Die schlechten Zeiten werden nur alsdenn marquiret, wenn eine neue Phrase auf ihnen anfängt; wie hernach wird gezeiget werden.

Zweytens werden unter die Accente solche Töne gerechnet, die in jeder Phrase einen besondern Nachdruk verlangen. So wie in der Rede viele Worte blos zur Verbindung dienen, oder auf das Hauptwort des Redesatzes ihre Beziehung haben, die der Redner ohne merkliche Erhebung der Stimme ausspricht, damit er das Hauptwort desto hörbarer machen könne; so sind auch in jedem melodischen Satz Haupt- und Nebentöne, die im Vortrag wol von einander unterschieden werden müssen. Oft, und vornehmlich in Stüken, die durchgängig einerley Notengattungen haben, treffen die Haupttöne mit den vorerwähnten Accenten des Takts überein. In solchen Stüken aber, wo mehr Mannichfaltigkeit des Gesanges ist, zeichnen sich die Haupttöne fast allezeit vor den übrigen Tönen aus, und müssen mit vorzüglichem Nachdruk marquiret werden. Sie sind daran kennbar, daß sie insgemein länger oder höher als die vorhergehenden und kurz darauf folgenden Töne sind; oder daß sie durch ein der Tonart, worin man ist, fremdes ♯ oder b erhöhet oder erniedriget sind; oder daß sie frey anschlagende Dissonanzen sind; oder daß sie eine an ihnen gebundene Dissonanz präpariren: sie fallen überdem meistens auf die gute Zeit des Taktes, ausser wenn ein neuer Einschnitt mit ihnen anfängt, oder wenn der Tonsetzer, um sie desto nachdrüklicher zu machen, eine Verrükung vornimmt, und sie um eine Zeit zu früh eintreten läßt; in solchen Fällen kommen sie auch auf der schlechten Zeit des Takts vor, und sind in dem letzten Fall wegen ihrer zugesetzten Länge am kennbarsten, wie in dem fünften und sechsten Takt des folgenden Beyspiels:



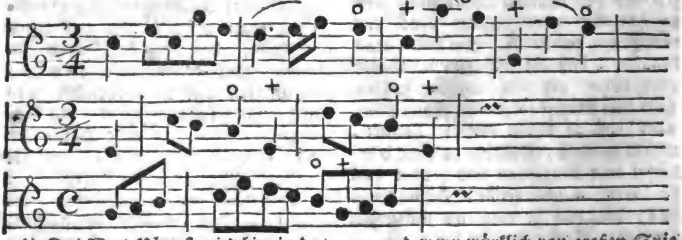
Alle mit † bezeichnete Noten sind so viele Haupttöne dieses Satzes, die weit nachdrüklicher, als die übrigen vorgetragen werden müssen. Die syncopirten Noten des siebenten Taktes sind zwar keine eigentlichen Haupttöne, man hat hier aber nur anzeigen wollen, daß man dergleichen Noten wie Haupttöne vorzutragen habe, nämlich fest und nachdrüklich, und nicht, wie häufig geschieht, mit Rükungen, indem die erste Hälfte der Note schwach angegeben, und die zweyte Hälfte desselben durch einen Ruk verstärkt wird, um die guten Zeiten des Takts fühlbar zu machen. Der Geschmak hat die syncopirten Noten eingeführt, um dadurch, daß die natürlichen Accente des Takts auf eine kurze Zeit würklich verletzt werden, Mannichfaltigkeit in der Bewe-

gung zu bringen, und durch die Wiederherstellung ihres natürlichen Ganges denselben doppelt angenehm zu machen.

Dieses mag hinreichend seyn, diejenigen, die ein Stük deutlich vortragen wollen, auf die Accente desselben aufmerksam zu machen. Man begreift leicht, daß die Beobachtung derselben dem Vortrag außer der Deutlichkeit ein großes Licht und Schatten giebt, zumal wenn unter den Haupttönen wieder eine Verschiedenheit des Nachdruks beobachtet wird, indem immer einer vor dem andern, wie die Hauptworte in der Rede, mehr oder weniger Nachdruk verlanget. Dadurch entstehen denn die feinen Schattirungen des Starken und Schwachen, die die großen Virtuosen in ihrem Vortrag zu bringen wissen. Aber zu sagen, wo und wie dieses geschehen müsse, ist so schwer, und denen, die nicht eigene Erfahrung und ein feines Gefühl haben, so unzureichend, daß wir für überflüßig halten, uns länger dabey aufzuhalten.

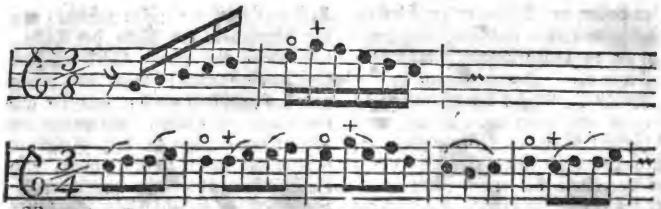
4) Müssen die Einschnitte aufs deutlichste und richtig marquiret werden. Die Einschnitte sind die Commata des Gesanges, die wie in der Rede durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen. Dies geschieht, wenn man entweder die letzte Note einer Phrase etwas absetzt, und die erste Note der folgenden Phrase fest wieder einsetzt; oder wenn man den Ton etwas sinken läßt, und ihn mit Anfang der neuen Phrase wieder erhebt. †) Hört die Phrase mit einer Pause auf, so hat dieses keine Schwierigkeit; der Einschnitt marquirt sich von sich selbst.

Endigt die Phrase aber mit keiner Pause, so erfodert es mehr Kunst, den Einschnitt jederzeit richtig zu marquiren, weil er schwerer zu entdeken ist. Dem Sänger zwar macht es, außer in den Passagen, keine Schwierigkeit, weil er sich nur nach den Einschnitten der Worte, über die er singt, zu richten hat, mit denen die Einschnitte der Melodie genau zusammen treffen müssen; aber dem Spieler. Die Hauptregel, die hiebey in Acht zu nehmen ist, ist diese, daß man sich nach dem Anfang des Stüks richte. Ein vollkommen regelmäßiges Tonstük beobachtet durchgängig gleiche Einschnitte, nämlich, mit welcher Note des Takts es anfängt, mit eben der Note fangen auch alle seine Phrasen an. Daher ist in folgenden Beyspielen die mit o bezeichnete Note die, mit welcher die erste Phrase aufhört, und die mit + bezeichnete, mit welcher die neue Phrase anfängt.

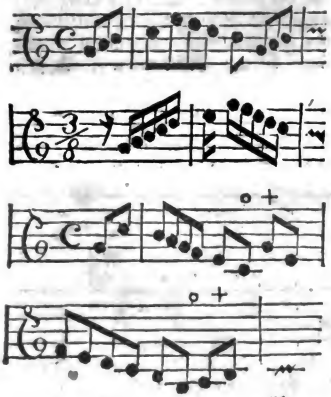


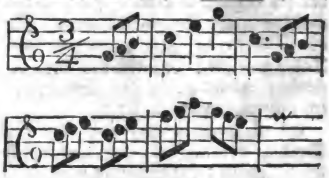
†) Das Wort Phrase wird hier in der umfänglichsten Bedeutung genommen indem sowol die Einschnitte, als auch Abschnitte und Perioden des Gesanges darunter verstanden werden. Im Vortrage werden alle diese Eintheilungen auf einerley Weise marquirt, und wenn würklich von großen Spielern oder Sängern eine Schattirung unter ihnen beobachtet wird, so ist diese doch so subtil, und so weitläuftig zu beschreiben, daß wir uns mit der bloßen Anzeige derselben begnügen.

Digitized by Google



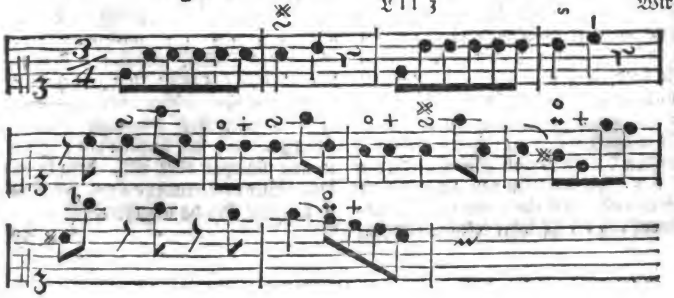
Wenn der Einſchnitt wie bey dem dritten und vierten Beyſpiel zwiſchen Achtel oder Sechzehntel fällt, die in der Schreibart gewöhnlich zuſammengezogen werden, ſo pflegen einige Tonſetzer die Noten, die zu der vorhergehenden Phraſe gehören, von denen, womit eine neue anfängt, in der Schreibart von einander zu trennen, um den Einſchnitt deſto merklicher zu bezeichnen, nämlich alſo:





Dieſe Schreibart macht die Einſchnitte ſehr deutlich, und verdiente, wenigſtens in zweifelhaften Fällen, der gewöhnlichen durchgehends vorgezogen zu werden. Aber bey Vierteln und halben Taktnoten könnte ſie nicht angebracht werden, man müßte ſich denn des Strichleins | über der letzten Note der Phraſe bedienen, wie auch hin und wieder von einigen geſchieht.

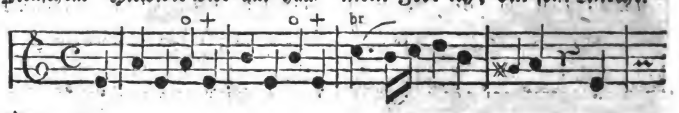
In vielen, zumal großen Stüken von phantaſiereichem Charakter kommen verſchiedene Einſchnitte und mancherley Gattungen von Phraſen vor, die man nothwendig aus der Beſchaffenheit des Geſanges erkennen muß. Man ſehe folgenden Anfang einer Bachiſchen Clavierſonate:



Digitized by Google

Wir haben der Kürze wegen blos die Oberstimme ohne den Baß hergesetzt, weil sie zu diesen Anmerkungen hinreichend ist. Die Zeichen o und + zeigen an, wo die Phrase aufhört, und eine neue anfängt. Daher wäre es höchst fehlerhaft, wenn man z. B. den sechsten Takt so portragen wollte, als wenn mit der ersten Note desselben die Phrase anfienge, da doch die vorhergehende sich damit endiget, wie die Achtelpause des vorhergehenden Takts anzeiget; so auch von der folgenden Abänderung des Einschnitts im achten und letzten Takt.

Es ist unglaublich, wie sehr der Gesang verunstaltet und undeutlich wird, wenn die Einschnitte nicht richtig oder gar nicht marquiret werden. Man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur eine Gavotte so portragen, daß die Einschnitte in der Hälfte des Takts nicht beobachtet werden. So leicht dieser Tanz zu verstehen ist, so unfaßlich wird er dadurch allen Menschen. Hiewider wird am häufigsten in solchen Stüken gefehlet, wo die Phrasen in der Mitte des Takts, und zwar auf einer schlechten Zeit desselben anfangen; weil jeder gleich anfangs gewohnt wird, nur die guten Zeiten des Takts, auf welche die verschiedenen Accente des Gesanges fallen, vorzüglich zu marquiren, und die schlechten überhaupt gleichsam wie nur durchgehen zu lassen. Dadurch wird denn in solchen Fällen die Phrase zerrissen, und ein Theil derselben an die vorhergehende oder die darauf folgende angehänget, welches doch eben so widersinnig ist, als wenn man in einer Rede den Ruhepunkt vor oder nachdem Comma machen wollte. In folgendem Beyspiel ist, wenn der Einschnitt marquirt wird, die Melodie an sich gut; werden aber blos die Accente des Takts marquirt, so wird der Gesang äußerst platt, und thut die Würkung, wie wenn einer, statt zu sagen: **Er ist mein Herr; ich bin sein Knecht**, sagen wollte: **Er ist mein Herr ich; bin sein Knecht.**



oder

Würden die Anfänger fleißig in dem Vortrag der verschiedenen Tanzstüke geübt, die so leicht zu fühlende und so mannichfaltige, ja alle Arten von Einschnitten haben, so würden sie bald merken, wie sie die Accente und die Einschnitte zu marquiren haben, um beyde fühlbar zu machen: sie würden alsdenn auch leichter, als in den Sonaten und Solos geschehen kann, die Phrasen von zwey, drey oder mehrern Takten aus dem Zusammenhang der Melodie erkennen lernen.

5) Gehört allerdings zur Deutlichkeit des Vortrags, daß man im Takt bleibe. Nichts ist dem Zuhörer anstößiger, als ein unregelmäßiger Gang des Taktes. Wer von Natur kein Gefühl des Takts hat, dem ist nicht zu helfen. Wer aber blos aus Unachtsamkeit bey schweren Sätzen schleppt, und bey leichten eilt, oder immer schleppt oder eilt, dem kann dieser Wink hinreichend seyn, sich eine so häßliche Sache abzugewöhnen.

Ei

Es wird nicht überflüßig seyn, hier noch anzumerken, daß die wenigen Zeichen, womit der Tonsetzer den Vortrag einzeler Noten oder Sätze bezeichnet, als die Bogen zum Schleifen, die Striche oder Punkte zum Abstoßen, das f und p zum Forte und Piano, die Triller ꝛc. aufs genaueste beobachtet werden müssen, weil sie gewissen Sätzen so wesentlich sind, als die Töne selbst, folglich die Beobachtung derselben zur Deutlichkeit des Vortrags höchst nothwendig ist.

Dies sind die wesentlichsten Stüke, die bey dem Vortrag einer Hauptstimme beobachtet werden müssen, wenn die Melodie allen Menschen faßlich und angenehm ins Gehör fallen soll. Sie machen aber nur erst einen Theil des guten Vortrags aus, nämlich den Theil der reinen und richtigen Deklamation des Gesanges. Dieser Theil ist gleichsam nur der Körper des guten Vortrags, dem noch die Seele fehlet, wenn der Ausdruk nicht hinzukömmt. Nur der Ausdruk giebt dem Vortrag erst das wahre Leben, und macht das Stük zu dem, was es seyn soll So lange dieser in dem Vortrag fehlt, und wenn er noch so deutlich ist, bleibt doch der Zuhörer von Geschmak und Empfindung kalt und ungerührt. Auch ist es der Ausdruk allein, der bey dem Vortrag des nämlichen Stüks den Meister von seinem Schüler, den großen Virtuosen von dem mittelmäßigen, unterscheidet.

Worin besteht aber der Ausdruk im Vortrage? Er besteht in der vollkommenen Darstellung des Charakters und Ausdruks des Stüks. Sowol das Ganze als jeder Theil desselben, muß gerade in dem Ton, in dem Geist, dem Affekt und in demselben Schatten und Licht, worin der Tonsetzer es gedacht und gesetzt hat, vorgetragen werden. Wem ist unbekannt, wie man in der Rede einer Folge von Worten durch den verschiedenen Ton der Aussprache einen verschiedenen, ja oft einen entgegengesetzten Ausdruk geben, oder durch eine eintönige kalte Aussprache gar allen Ausdruk benehmen könne? Daß dieses bey einer melodischen Folge von Tönen eben sowol angehe, ist außer Zweifel, und nur zu ofte wahr. Jedes gute Tonstük hat seinen eigenen Charakter, und seinen eigenen Geist und Ausdruk, der sich auf alle Theile desselben verbreitet; diese muß der Sänger oder Spieler so genau in seinen Vortrag übertragen, daß er gleichsam aus der Seele des Tonsetzers spielt Daß es hier nicht auf bloßes richtiges Notenlesen ankomme, ist leicht begreiflich. Die Zeichen, die den Ausdruk eines Stüks bezeichnen, sind sehr wenig und unbestimmt. Die Taktart, die Anzeige der Bewegung, die Wörter affettuoso, mesta, spiritoso &c., die nicht einmal von Jedem dem Stüke vorgesetzt werden, und einige wenige andere Zeichen, die den Vortrag einzeler Noten oder Sätze bezeichnen, reichen zu allen den Schattirungen, die der Ausdruk fähig ist, lange nicht hin, und setzen doch noch allezeit einen Virtuosen voraus, der das Eigenthümliche der Taktart kennt, der die Bewegung genau trifft, und der da weiß, wie er das mesta, das spiritoso &c. vorzutragen habe, damit es würklich so traurig, so feurig ꝛc. klinge, als der Tonsetzer es empfunden hat. Der Sänger hat noch eher ein Zeichen, das ihm den Ausdruk durchs ganze Stük bestimmt; er darf nur auf den Ausdruk der Worte Acht haben; dennoch hängt es immer noch von seiner Geschiklichkeit ab, wie genau er diesen Ausdruk treffe; dann könnte es auch seyn, daß der Tonsetzer selbst ihn nicht genau getroffen hätte. Daher ist sowol dem Sänger als Spieler in Absicht auf den Ausdruk des Vortrags nothwendig, daß er außer der Fertigkeit und einem richtigen Gefühl eine hinlängliche

liche Geläufigkeit in der musikalischen Sprache selbst habe, nämlich, daß er nicht allein Noten, Phrasen und Perioden fertig lesen, sondern den Sinn derselben verstehe, den Ausdruk, der in ihnen liegt, fühle, ihre Beziehung auf einander und auf das Ganze bemerke; und daß er das Eigenthümliche des Charakters des Tonstüks schon aus der Erfahrung kenne. Mancher trägt eine Menuet, wie ein Arioso, oder ein Lied wie eine Opernarie vor; dergleichen Fehler wider den Charakter eines Stüks sind Zuhörern von richtigem Gefühl höchst anstößig. Es würde ein thörichtes Unternehmen seyn, zu bestimmen, worin sich der Vortrag, wenn er jeden Charakter und jeden Ausdruk insbesondere genau darstellen soll, unterscheiden müsse, da das Anhören richtig vorgetragener Stüke dem jungen Künstler von Gefühl hierüber in wenigen Minuten mehr Licht giebt, als alles, was hierüber, nicht ohne ermüdende Weitläuftigkeit, bestimmtes gesagt werden könnte. Aber die Mittel, wodurch der Ausdruk im Vortrag überhaupt erhalten wird, wollen wir anzeigen, und sie mit einigen Anmerkungen begleiten. Diese sind:

1) Die richtigste Bewegung. Ohne diese kann das Stük unmöglich den völligen Ausdruk des Tonsetzers gewinnen. Es ist daher eine Hauptsache, die Bewegung genau zu treffen. Bey Stüken, die vorher geübt oder wenigstens ein paarmal durchgespielt werden können, bemerkt man das Tempo bald, worin sie vorgetragen werden müssen; und hat man erst einmal die richtige Bewegung eines Stüks getroffen, so ist es leicht, sie allezeit wieder zu treffen. Aber die Bewegung solcher Stüke zu treffen, die gleich vom Blatt gespielt oder gesungen werden sollen, ist künstlicher. Außer der natürlichen Geltung der Notengattungen wird noch erfodert, daß man auch die jeder Taktart natürliche Bewegung im Gefühl habe. So sind z. B. die Achtel im $\frac{3}{8}$ Takt nicht so lang, als die Viertel im $\frac{3}{4}$, aber auch nicht so kurz, als die Achtel desselben; daher ist ein Stük mit vivace bezeichnet, im $\frac{3}{8}$ Takt lebhafter an Bewegung, als es im $\frac{3}{4}$ seyn würde; man sehe, was hierüber bereits im Artikel Takt angemerkt worden. Dann muß auch der Charakter und die Schreibart des Stüks in Erwägung gezogen werden. Ein Allegro für die Kirche verträgt keine so geschwinde Bewegung, als für die Kammer oder das Theater, und wird in einer Sinfonie geschwinder vorgetragen, als in derselben Taktart und mit denselben Notengattungen in einem Singstük oder einem gearbeiteten Trio; hat der Künstler erst die hiezu nöthige Erfahrung, und versteht er daneben in dem Sinn der Noten zu lesen, so ist er im Stande, jedem Stük, das ihm vorgelegt wird, wenn er es nur einigermaaßen aufmerksam übersehen hat, die richtige Bewegung zu geben. Stüke von sehr lebhaftem und fröhlichem Ausdruk nehmen oft noch eine geschwindere Bewegung an, als der Tonsetzer ihnen gegeben hat, und gewinnen dadurch an Ausdruk, zumal wenn sie ein oder etlichemal wiederholet werden; nur muß die Geschwindigkeit nicht so weit getrieben werden, daß die Deutlichkeit darüber verlohren geht. Aber sehr langsame Stüke von pathetischem oder traurigem Ausdruk können leicht allen Ausdruk verlieren, wenn sie zu langsam vorgetragen werden. In einigen Städten Deutschlands ist es zur Mode geworden, das adagio so langsam vorzutragen, daß man Mühe hat, die Taktschritte zu bemerken. Solcher Vortrag macht das vortrefflichste Stük langweilig und ermüdend, und gleicht dem Vortrag eines Schulmeisters, der den Psalm buchstabiret.

2) Die

2) Die dem Charakter und Ausdruk des Stüks angemessene Schwere oder Leichtigkeit des Vortrags. Hievon hängt ein großer Theil des Ausdruks ab. Ein Stük von großem und pathetischem Ausdruk muß aufs schwereste und nachdrüklichste vorgetragen werden: dies geschieht, wenn jede Note desselben fest angegeben und angehalten wird, fast als wenn tenute darüber geschrieben wäre. Hingegen werden die Stüke von gefälligem und sanftem Ausdruk leichter vorgetragen; nämlich, jede Note wird leichter angegeben, und nicht so fest angehalten. Ein ganz fröhlicher oder tändelnder Ausdruk kann nur durch den leichtesten Vortrag erhalten werden. Wird diese Verschiedenheit im Vortrag nicht beobachtet, so geht bey vielen Stüken ein wesentlicher Theil des Ausdruks verloren; und doch scheint es, als wenn heut zu Tage hierauf wenig mehr Acht gegeben werde. Gewiß ist es, daß die Manier, alles leicht und gleichsam spielend vorzutragen, so überhand genommen, und auf die Setzkunst selbst so mächtig gewürkt hat, daß man von keinem großen und majestätischen Ausdruk in der Musik etwas mehr zu wissen scheint. Man componirt für die Kirche, wie fürs Theater, weil der wahre Vortrag guter Kirchenstüke verloren gegangen, und kein Unterschied in dem Vortrag eines Kirchensolo oder einer Opernarie gemacht wird. Statt des nachdrüklichen simpeln Vortrages, der Herz und Seel ergreift, strebt jeder nach dem Niedlichen und Manierlichen, als wenn die Musik gar keinen andern Endzwek hätte, als das Ohr mit Kleinigkeiten zu belustigen. Unglüklich ist der Tonsetzer, der würklich Empfindung fürs Große und Erhabene hat, und Sachen setzt, die schwer vorgetragen werden müssen; er findet unter hundert nicht einen, der sich in der Simplicität des Gesanges zu schiken, und jeder Note das Gewicht zu geben weiß, das ihr zukömmt. Auch findet der verwehnte Geschmak keinen Gefallen mehr an solchen Sachen, und hält es wol gar für eine Pedanterie, mit der Musik mehr als das Ohr belustigen zu wollen.

Die Schwere oder Leichtigkeit wird größtentheils aus der Taktart des Stüks bestimmt. Je größer die Notengattungen der Taktart sind, je schwerer ist der Vortrag, und je leichter, je kleiner sie sind. Dieses ist bereits an einem andern Ort hinlänglich gezeiget worden. *) Wir merken hier nur noch an, daß man auch auf die Bewegung und Notengattungen des Stüks sehen muß, um dem Vortrag den gehörigen Grad der Schwere oder Leichtigkeit zu geben. Der $\frac{3}{8}$ Takt z. B. hat einen leichten Vortrag, ist aber ein Stük in dieser Taktart mit adagio bezeichnet, und mit Zweyunddreißigtheilen angefüllt, denn ist der Vortrag desselben schwerer, als er ohne dem seyn würde, aber nicht so schwer, als wenn dasselbe Stük im $\frac{3}{4}$ Takt gesetzt wäre. Ferner muß man aus der Beschaffenheit oder dem Zusammenhang der Melodie solche Stellen oder Phrasen bemerken, die vorzüglich schwer oder leicht vorgetragen seyn wollen; dadurch wird der Ausdruk verstärkt und dem Ganzen eine angenehme Schattirung gegeben. Nur in strengen Fugen und Kirchenstüken fällt diese Schattirung weg, weil sie sich nicht wol mit der Würde und der Erhabenheit des Ausdruks derselben verträgt. In solchen Stüken wird jede Note, nachdem die Taktart ist, gleich fest und nachdrüklich angegeben. Ueberhaupt wird jede Taktart in der Kirche schwerer vorgetragen, als in der Cammer, oder auf dem Theater; auch kommen die ganz leich-

*) S. Takt.

ten Taktarten in guten Kirchenstüken nicht vor.

3) Die gehörige Stärke und Schwäche. Ein Mensch, der niedergeschlagen ist, wenn er auch die nachdrüklichsten Sachen sagt, spricht in einem schwächern Ton, als ein anderer, der fröhlich oder zornig ist; hievon ist jederman überzeugt. Da die Musik nun hauptsächlich die Schilderung der verschiedenen Gemüthsbewegungen zum Endzwek hat, so ist der gehörige Grad der Stärke oder Schwäche, worin ein Stük vorgetragen wird, ein Haupttheil des Ausdruks im Vortrage. Die Zeichen p. f. und einige andere, die zur Bezeichnung des Starken und Schwachen dienen, reichen so wenig wie die Worte, die die Bewegung bezeichnen hin, alle Grade derselben zu bezeichnen: sie stehen oft nur da, damit nicht ganz grobe Unschiklichkeiten begangen werden möchten, indem man stark spielte, wo der Ausdruk Schwäche verlangt, oder schwach, wo man stärker spielen sollte: sie würden, wenn sie würklich hinreichend wären, oft unter allen Noten eines Stüks gesetzt werden müssen. Dem Sänger werden sie selten vorgeschrieben, weil von ihm verlangt wird, daß er den Grad der Stärke und Schwäche aus den Worten und der darüber gelegten Melodie erkennen soll.

Jedes Stük verlangt im Vortrag einen ihm eigenen Grad der Stärke oder Schwäche im Ganzen, auf den sich die Zeichen p. f. ꝛc. beziehen: dieser muß aus der Beschaffenheit seines Charakters und Ausdruks erkannt werden; und eine mehr oder weniger merkliche Abänderung desselben in seinen Theilen, die aus der Beschaffenheit des Gesanges erkannt wird. Einige Stüke wollen durchgängig nur mezzo forte vorgetragen seyn; andere hingegen fortissimo. Wo hiewider gefehlet wird, verliert der Ausdruk einen großen Theil seiner Kraft. Es ist falsch, wenn man glaubt, daß die Stüke, die schwer vorgetragen, auch stark, und die leichten schwach vorgetragen werden müssen. Um den Grad der Stärke oder Schwäche des ganzen Stüks zu treffen, muß man den Ausdruk, der in ihm liegt, aus den Noten lesen können, oder es einigemal in verschiedener Stärke oder Schwäche durchspielen, und auf die Verschiedenheit merken, die diese Abänderungen in dem Ausdruk zuwege bringen, bis man den Grad getroffen hat, der ihm zukömmt. Aber die höchste Vollkommenheit des Ausdruks beruht auf die schiklichsten Abänderungen des Stärkern und Schwächern in den Theilen eines Stüks. Oft verlangt der Ausdruk schon bey einer einzigen Note eine solche Abänderung. Ein geschikter Sänger oder Violinist preßt uns oft durch einen einzigen ausgehaltenen Ton, blos durch das allmählige Zu- und Abnehmen seiner Stärke und Schwäche, Thränen aus den Augen: Wie vielmehr müssen wir nicht hingerissen werden, wenn er jeder Periode, jedem Satz und jeder Note desselben, durch die richtigsten Schattirungen des Piano und Forte, sein eigenes Licht oder Schatten giebt, wodurch Wahrheit und Leben auf alles verbreitet wird, jeder Theil des Stüks sich von den übrigen unterscheidet, und alle zur Erhöhung des Ausdruks im Ganzen beytragen? Dann glauben wir eine überirrdische Sprache zu hören, und verlieren uns ganz in Entzüken. Diese Austheilung des Lichts und Schatten im Vortrag ist nur das Werk solcher Virtuosen, die die musikalische Sprache und den Ausdruk des Vortrages völlig in ihrer Gewalt haben: denn hier ist nicht genug, Stärke und Schwäche abzuändern, sondern sie muß durchgängig an Ort und Stelle, und allezeit in dem rechten

Digitized by Google

ten Grade abgeändert werden. Die Regel, die der Mahler bey Austheilung seines Lichts und Schatten beobachtet, muß auch hier die Regel des Virtuosen seyn. Die Hauptnoten, die Hauptphrasen, die Hauptperioden, muß er im Lichte stellen, das ist, er muß sie mit vorzüglicher Stärke hören lassen; alles übrige hingegen, nachdem es mehr oder weniger einem Haupttheil nahe kömmt, muß er mehr oder weniger Schatten geben, nämlich in verschiedener Schwäche vortragen. Bestimmteres läßt sich hierüber nicht sagen: Wer seinen Vortrag in Absicht auf diesen Theil des Ausdruks bilden will, muß hören, fühlen und lernen.

Da die Stärke und Schwäche so viel zu dem Ausdruk im Vortrage beytragen, so ist leicht zu erachten, daß die Instrumente, auf denen gar keine, oder doch nur geringe Abänderungen des Starken und Schwachen gemacht werden können, zum ausdrukvollen Vortrag sehr unvollkommen sind. In dieser Absicht ist das in allen andern Absichten so vollkommene Clavicembal eines der unvollkommensten Instrumente.

Dieses und alles übrige, wodurch der Künstler, wenn er die übrigen Fertigkeiten besitzt, seinem Vortrag Ausdruk giebt, faßt die einzige Regel in sich: er muß sich in den Affekt des Stüks setzen. Nur alsdenn, wenn er den Charakter des Stüks wol begriffen, und seine ganze Seele von dem Ausdruk desselben durchdrungen fühlt, wird er von diesen Mitteln zu seinem Endzwek, und tausend andern Subtilitäten, wodurch der Ausdruk, oft noch über die Erwartung des Tonsetzers erhöhet wird, und die unmöglich zu beschreiben sind, Gebrauch machen; sie werden sich ihm während dem Spielen oder Singen, von sich selbst darbieten. Er wird die Noten so ansehen, wie der gerührte Redner die Worte; nicht in so fern sie Zeichen von den Tönen sind, die er hörbar machen soll, sondern in so fern eine Anzahl derselben ihm ein Bild von diesem oder jenem Ausdruk darstellet, den er fühlt, und den er seinen Zuhörern eben so empfindbar machen will, als er es ihm selbst ist. Er wird einige Töne schleifen, andere abstoßen; einige beben, andere fest anhalten; bald den Ton sinken lassen, bald ihn verstärken. Er wird fühlen, wo er eine Note über ihre Länge halten, andere vor derselben absetzen soll; er wird sogar, wo es zur Verstärkung des Ausdruks dient, eilen oder schleppen: sein Instrument oder seine Kehle wird in einem traurigen Adagio lauter rührende klagende Töne und Fortschreitungen hören lassen, und in ein fröhliches Allegro in jedem Ton Freude verkündigen. Welchem Zuhörer von Gefühl wird ein solcher Vortrag eines ausdrucksvollen Stüks nicht unwiderstehlich mit sich fortreißen? Ein solcher Vortrag ist es, der auch oft mittelmäßigen Stüken Kraft und Ausdruk giebt. Aber er ist auch höchst selten. Die Sucht, blos zu gefallen, wovon unsre heutigen Virtuosen so sehr angestekt sind, läßt ihre Seele kalt bey jedem Vortrage, und werden sie würklich in Empfindung gesetzt, so treiben sie Galanterie mit ihren Empfindungen. Die rührendsten und nachdrüklichsten Stüke nehmen in ihrem Vortrag einen unmännlichen, tändelnden und manierlichen Schwung. Der feine Geschmak, sagen sie, verlange, daß das Ohr geschmeichelt werde; dieses könne nicht anders, als durch mancherley neuersonnene artige und gefällige Wendungen des Gesanges, und durch gewisse angenommene Favorit- oder Modepassagen erhalten werden; als wenn das Ohr nicht geschmeichelt würde, wenn das Herz gerührt wird. Es ist daher kein Wunder, daß es der heutigen Musik so sehr an Kraft,

Nachdruk und Mannichfaltigkeit des Ausdruks gebricht, und daß sie der ältern Musik in dieser Absicht um vieles nachstehen muß, ob sie ihr gleich in dem sogenannten feinen Geschmak übertreffen mag. Dies sind zuverläßig die Früchte der Vernachläßigung der Ouvertüre, Partien und Suiten, die mit Tanzstüken von verschiedenem Charakter und Ausdruk angefüllet waren, wodurch die Spieler in allen Arten des Vortrags und des Ausdruks geübt, und festgesetzt wurden. Denn nichts ist würksamer, den Vortrag des Spielers in dem Wesentlichsten, was zum Ausdruk erfodert wird, vollkommen zu bilden, als die fleißige Uebung in allen Arten der Tanzstüke. *) Es versteht sich, daß hier von dem richtigen charakteristischen Vortrag derselben die Rede ist; denn so wie man heut zu Tage, hin und wieder auch von großen Capellen, eine Ouvertüre, oder die Tanzstüke eines Ballets vortragen hört, erkennt man die Pracht der Ouvertüre nicht, die daraus entsteht, daß der erste Satz derselben aufs schwächste vorgetragen, und die kurzen Noten, die darin vorkommen, aufs schärfste gerissen und abgestoßen werden, statt daß man sie heute der Bequemlichkeit oder des feinen Geschmaks wegen, vermuthlich auch aus Unwissenheit, zusammenzieht, und schleift; noch unterscheidet man in den Balleten weder die Passepied von der Menuet, noch die Menuet von der Chaconne, noch die Chaconne von der Passecaille. Wer seinen Vortrag so bilden will, daß er jeden Ausdruk annehme, lasse sich von einem hierin erfahrnen Lehrmeister, oder auch allenfalls geschikten Tanzmeister, in dem richtigen Vortrag aller Arten Tanzstüke unterrichten. Die Tanzstüke enthalten das mehreste, wo nicht alles, was unsere guten und schlechten Stüke aller Arten in sich enthalten: sie unterscheiden sich von jenen blos darin, daß sie aus vielen zusammengesetzte Tanzstüke sind, die in ein wol oder übel zusammenhängendes Ganze gebracht worden. Man sage nicht, daß die Tanzstüke keinen Geschmak haben; sie haben mehr als das, sie haben Charakter und Ausdruk. Hat der angehende Künstler erst inne, was dazu gehört, seinem Vortrag Deutlichkeit und Ausdruk zu geben, denn wird ein richtiges Gefühl und die Anhörung guter Musiken, von geschikten Männern vorgetragen, bald seinen Geschmak bilden. Was den feinen Geschmak betrifft, in so fern er blos die Kitzelung des Ohrs zum Endzwek hat, den kann er sich leicht neben her erwerben; er ist so schwer nicht; und die Gelegenheit dazu wird ihm in den wöchentlichen Concerten, oder an Höfen, nicht fehlen. Der gute Geschmak verlangt aber, daß er von diesem nur einen sehr mäßigen Gebrauch mache. Dem angehenden Sänger rathen wir, sich unabläßig in dem guten Vortrag aller Arten von Lieder zu üben; sie sind in allen Absichten für ihn eben das, was die Tanzstüke den Spielern sind, und bedürfen daher keiner weitern Anpreisung.

Die Schönheit, als die letzte Eigenschaft des guten Vortrages, die wir noch zu berühren haben, ist zum Theil schon in jedem Vortrag, der Deutlichkeit und Ausdruk hat, inbegriffen: denn wer wird einem solchen Vortrag alle Schönheit absprechen? Sie macht aber eine besondere Eigenschaft des Vortrages aus, in so fern sie auf gewisse von der Deutlichkeit und dem Ausdruk unabhängige Annehmlichkeiten abzielt, die dem Vortrag überhaupt einen gröbern Reiz geben; oder in so fern sie Verzierungen in der Melodie anbringt, die dem Charakter und Ausdruk des Stüks angemessen sind, und wodurch

*) S. Tanzstük.

durch die Geschiklichkeit desjenigen, der ein Stük vorträgt, in ein größeres Licht gesezt wird. Die Annehmlichkeiten der erstern Art sind.

1) Ein schöner Ton des Instruments oder der Stimme, der wie eine klare helle Aussprache in der Rede, den Vortrag ungemein verschönert. Mancher hat einen schönen Ton, ohne daß er sich viele Mühe darum gegeben hat; andre erlangen ihn erst durch vielfältige Bemühungen; und andere erhalten ihn niemals ganz schön. Der schönste Ton ist aber der, der jeden Ton des Ausdruks annimmt, und in allen Schattirungen des Forte und Piano gleich klar und helle bleibt. Diesen muß der Künstler durch unabläßige Uebungen zu erlangen suchen.

2) Eine Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Vortrages durchs ganze Stük. Der Künstler thut allezeit besser, solche Stüke vorzutragen, denen er vollkommen gewachsen ist, als solche, die er nur mit Anstrengung aller seiner Kräfte gut vorzutragen im Stande ist. Zu geschweigen, daß er nicht allezeit gleich aufgelegt, oder auch wol furchtsam seyn kann, wodurch er leicht alles verderben könnte; so ist überhaupt ein völlig ungezwungener Vortrag jedem Zuhörer so angenehm, daß er weit lieber ein leichteres Stük so, als ein schweres Stük mit Mühe vortragen hört. Er faßt überdem in dem erstern Fall einen höhern Begriff von der Geschiklichkeit des Künstlers, weil er aus der Leichtigkeit seines Vortrages auf seine übrigen größern Fertigkeiten schließt, als in dem andern, wo er bald bemerkt, daß seine Kräfte sich nicht weiter erstreken.

3) Kann zu diesen Annehmlichkeiten des Vortrags füglich eine anständige Stellung oder Bewegung des Körpers gerechnet werden. Es ist höchst unangenehm, wenn man den Mann, der uns durch seine Töne bezaubert, nicht ansehen darf, ohne zu lachen oder unwillig über ihn zu werden. Ist diesem der größte Virtuos ausgesezt, wie vielmehr der mittelmäßige? Man schüze nicht die Schwierigkeiten vor, die ohnedem nicht herausgebracht werden können. Bach, der große Joh. Seb. Bach, hat, wie alle, die ihn gehöret haben, einmüthiglich versichern, niemals die geringste Verdrehung des Körpers gemacht; und hat kaum seine Finger sich bewegen sehen: Was sind doch alle heutigen Schwierigkeiten auf allen Instrumenten und allen Singstimmen gegen die, die dieser Mann vor dreyßig Jahren auf dem Clavier und auf der Orgel vorgetragen hat? Eher ließen sich gewisse leichte Bewegungen, die die Empfindung, wovon der Künstler beseelt ist, ihn ohne sein Wissen ablokt, entschuldigen. Aber weit gefehlt, daß wir den jungen Künstler hierauf aufmerksam machen sollten, rathen wir ihm vielmehr, sich gleich anfangs an eine ruhige und anständige Stellung zu gewöhnen, und sich nicht mehr zu bewegen, als unumgänglich zu dem Vortrag nöthig ist. Jedermann wird ihn alsdenn, wenn sein Vortrag sonst gut ist, mit desto mehr Vergnügen zuhören, und zusehen. Daß diese Anmerkung dem Theatersänger nicht angehe, bedarf wol keiner Erklärung.

Diese Annehmlichkeiten gehen den Vortrag überhaupt an, und sind bey allen Stüken von allem und jedem Charakter und Ausdruk von gleicher Erheblichkeit. Ganz anders verhält es sich mit den Verzierungen. Hierunter gehören 1) alle Manieren, die der Tonsezer nicht angezeiget hat, und Veränderungen ganzer Sätze; diese können nur in gewissen Stüken, wo sie würklich zur Verschönerung des Ausdruks dienen, angebracht werden: dergleichen sind die von zärtlichem, gefälligem, munterm Charakter

Digitized by Google

rakter und Ausdruk. In solchen Stüken können gute Verzierungen wesentlich werden. Sie müssen aber mit Maaße und nur da angebracht werden, wo der Tonsetzer einen schiklichen Ort für sie gelassen hat; sie müssen von Bedeutung seyn, und den Charakter und Ausdruk des Ganzen annehmen, nicht alltägliche Schkendrians, die allenthalben angebracht werden können, und nirgends von Bedeutung sind; sie müssen ferner nicht wider die Regeln des reinen Satzes stoßen; sie müssen endlich mit der größten Delikatesse vorgetragen werden. Hiezu gehört aber Fertigkeit, Geschmak und Kenntniß der Harmonie. Wer diese nicht in einem hohen Grade besitzt, sollte es sich niemals einfallen lassen, Veränderungen in ein Stük anzubringen; statt den Ausdruk zu verschönern, wird er ihn vielmehr verunstalten. Der Zuhörer von großem Geschmak hält sich überhaupt an dem Wesentlichen des Ausdruks, und hört auf die Verzierungen der Melodie nur obenhin, wenn sie gut sind; aber er wird aufs höchste unwillig, wenn sie nur einigermaassen schlecht sind. Dann giebt es Melodien, die schon an und für sich so schön sind, daß der geringste Zusatz von fremder Schönheit, ihnen alle eigenthümliche Schönheit benimmt. Ja einige Tonsetzer sind in ihrer Schreibart so exakt, daß sie alle und jede Verzierungen selbst anzeigen, und in Noten ausetzen: werden hier Manieren auf Manieren, Veränderungen auf Veränderungen gehäuft, so kömmt eine baroke Schönheit zum Vorschein, die mit Schellen und tausend bunten Farben behangen ist. Ueberhaupt vertragen alle Stüke von pathetischem, großem und ernsthaftem Charakter und Ausdruk, die schwer und nachdrüklich vorgetragen seyn wollen, durchaus keine Verzierungen. Bey diesen ist es Schönheit, daß sie gerade so vorgetragen werden, als sie geschrieben sind; zumal strenge und ausgearbeitete Stüke: desgleichen alle Stüke von sehr rührendem Ausdruk; es sey denn, daß der Tonsetzer eine nachläßige Schreibart affektirt, wo gewisse kleine Veränderungen der vorgeschriebenen Melodie, und hinzugefügte Manieren, des guten Gesanges wegen, nothwendig werden.

2) Die Fermaten und Cadenzen. Wir wollen hier weder untersuchen, in wie fern sie überhaupt natürlich oder unnatürlich, dem Ausdruk zum Schaden oder Nutzen sind, noch darüber seufzen, wie sehr ihr übertriebener Gebrauch wider alle gesunde Vernunft streitet. *) Das Uebel ist einmal eingerissen: Jeder Sänger oder Spieler will zeigen, daß er Fermaten und Cadenzen machen kann. Es ist wahr, sie werden ihm insgemein von dem Tonsetzer angezeiget; aber da die Ausführung derselben lediglich seiner Phantasie überlassen ist, so ist offenbar, daß der Tonsetzer bey dem Zeichen derselben nichts weiter denket, als: da doch Fermaten und Cadenzen gemacht werden müssen, so mag es hier geschehen. Sie sind folglich zum Ausdruk nicht nothwendig, und gehören unter die Verzierungen des Gesanges. Will der Sänger oder Spieler nun würklich einen guten Gebrauch hievon machen, so muß es ihm nicht gleich seyn, wie er sie mache, vielweniger muß er dabey blos die Fertigkeit seiner Kehle oder seiner Finger zeigen wollen, denn dadurch wird er den Seiltänzern ähnlich: sondern er muß ihnen den Charakter und Ausdruk des ganzen Stüks geben, und alles weglassen, was in diesem Charakter und Ausdruk nicht einstimmet; daneben müssen sie einen wolklingenden, singenden und harmonisch richtigen Gesang haben, der das Gefühl der anschlagenden

*) S. Cadenz S. 250.

schlagenden Harmonie, wenigstens des Baßtones, über den die Fermate oder die Cadenz zusammengesetzt wird, nicht aus dem Gefühle bringt; sie müssen an sich so voller Affekt seyn, und mit so vielem Affekt vorgetragen werden, daß der Mangel der Taktbewegung ihnen ganz natürlich wird; und endlich müssen sie nicht zu lang seyn, damit die Taktbewegung des Stüks nicht aus dem Gefühle gebracht werde. Bey Fermaten ist oft ein einziger affektvoller Ton, der etwas lange ausgehalten wird, und auf den ein paar kürzere folgen, die die Fermate beschliessen, hinlänglich. Diese Eigenschaften geben den Cadenzen und Fermaten einen Werth, und machen sie zu einem übereinstimmenden Theil des Ganzen; alsdenn können sie als Verstärkungen des Ausdruks angesehen werden, und der gute Geschmak wird sich nicht mehr durch ihren Gebrauch beleidiget finden. Wie viel Spieler oder Sänger von Profeßion sind aber Tonsetzer genug, dergleichen aus dem Stegreif zu machen?

Hieraus erhellet, daß die Schönheit des Vortrages nur alsdenn von Werth sey, wenn sie der Deutlichkeit und dem Ausdruk zugesellet wird.

Man begreift leicht, daß wer diesen Stüken in allem, was er spielt oder singt, es sey leicht oder schwer, vollkommen Genüge leistet, nicht allein eine zur Muſik geschaffne Seele, nämlich eine solche, die die verborgensten Schönheiten der Kunst zu entdeken und zu fühlen im Stande ist, besitzen und von der Setzkunst selbst, wenigstens von den Regeln der Harmonie unterrichtet seyn muß, sondern auch erst durch unabläßige Uebung und große Erfahrung seinen Vortrag zu dieser Vollkommenheit gebracht haben kann. Doch ist hier allerdings ein Unterschied zu machen, unter solchen, die blos einige auswendig gelernte Stüke, die ihnen von guten Meistern gelehret worden, gut vorzutragen im Stande sind, außerdem aber weiter keinen ihnen eigenen guten Vortrag haben; und unter solchen, die ihren Vortrag schon gebildet haben, und im Stande sind, alles, was ihnen vorgelegt wird, und nicht außerordentliche Kräfte etfodert, deutlich, ausdruksvoll und schön vorzutragen. Jene sind entweder noch Schüler, die sich in dem guten Vortrag unterrichten lassen, oder aus der Schule gelaufene Halbvirtuosen, die die Welt mit ihrer eingebildeten Virtù zu blenden gedenken: diese hingegen sind es, die den Namen der wahren Virtuosen verdienen, und unter diesen gebühret denen der höchste Rang, die neben dem guten Vortrag die mehreste Fertigkeit im Notenlesen und in der Ausführung haben.

Was bey dem Vortrag des Recitativs, der eine eigene Art ausmacht, besonders zu beobachten ist, ist schon im Artikel **Singen** angezeiget worden.

Vorzeichnung.

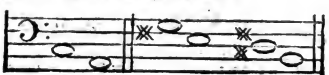
(Muſik.)

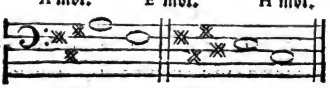
Die Art wie man in geschriebenen Tonstüken durch die Zeichen ♯ und b, im Anfang jedes Notensystems den Hauptton bezeichnet, in dem das Stük gesetzt ist. Nach der einmal eingeführten Art die Noten zu schreiben, stellen die auf und zwischen die Linien gesetzten Noten, wenn keine andere Zeichen dabey sind, blos die Töne der diatonischen Leiter C, D, E, F, G, A, H, c u. s. f. vor; braucht man andere Töne, so müssen sie durch ♯, oder b, die auf oder zwischen den Linien stehen, angezeiget werden. Aber derselbe Ton kann so wol durch ♯, als durch b angezeiget werden; denn sowol ♯D, als ♭E, bezeichnen die vierte Saite unsers zusammengesetzten Systems, die einen halben Ton höher, als D und

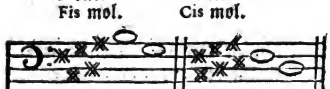
einen

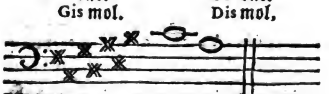
einen halben Ton tiefer, als E iſt. Daher kömmt die Verſchiedenheit der Vorzeichnung. Folgende Methode, die Vorzeichnung jedes Tones am natürlichſten zu bewerkſtelligen, ſcheinet den Vorzug vor allen andern zu verdienen.

Um zu wiſſen, wo und wie viel ✻ vorzuzeichnen ſenen, ſo fange man bey dem Ton C dur, der gar keiner Vorzeichnung bedarf, an, und gehe davon auf die Durtöne in der Ordnung der ſteigenden Quinten, nämlich von C dur, nach G dur; von da nach D dur; denn A dur u. ſ. f. und ſetze mit Beybehaltung der Vorzeichnung des vorhergehenden Tones, vor die Septime jedes Tones, ein ✻; ſo bekommt man der Ordnung nach die wahre Vorzeichnung aller dieſer Töne in der großen Tonart, und zugleich die Vorzeichnung für die weiche Tonart ihrer Unterterzen, wie aus folgender Vorſtellung erhellet:



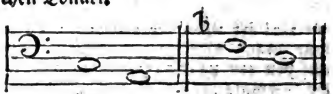


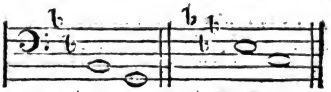


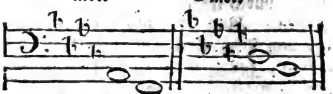


das letztere iſt ſchon etwas außerordentlich.

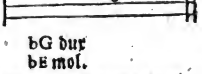
Mit der Vorzeichnung durch b, nimmt man die Töne, wie die Ordnung der abſteigenden Quinten ſie angiebt, und ſetzet jedesmal vor die Quarte des Tones ein b; wie aus folgender Vorſtellung zu ſehen iſt; ſo bekommt man wie vorher die beſte Vorzeichnung dieſer Töne in der harten, und ihrer Unterterzen in der weichen Tonart.



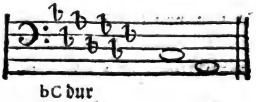




Ungewöhnlich iſt folgende Vorzeichnung.



und noch ſeltener dieſe:



W. Wahl.

W.

Wahl.

(Schöne Künste.)

Es ist zu einem vollkommenen Künstler nicht genug, daß er alle Talente und Fertigkeiten besitze, den Gegenstand, den er sich zu bearbeiten vorgenommen hat, auf das genaueste darzustellen; er muß auch den Werth des Gegenstandes, und seine Tüchtigkeit in Rücksicht auf den Geschmak zu beurtheilen wissen. Es giebt Gegenstände, die der Bearbeitung der Kunst nicht werth sind; und andere, die zwar nach dem innern Werth schätzbar, aber so beschaffen sind, daß sie durch keine Bearbeitung zu Werken des Geschmaks werden können. Der Mahler, der in der höchsten Vollkommenheit der Kunst einen Gegenstand mahlte, den kein Mensch in der Natur zu sehen verlangte, hat seine schätzbaren Talente so übel angewandt, als jener Thor, der die Kunst gelernt hatte, ein Hirsenkorn allemal durch eine Nadelöhre zu werfen. In gleichem Falle wäre der Redner, oder Dichter, der uns in den schönsten Worten und Perioden, oder in den wolklingensten Versen und mit der höchsten Leichtigkeit des Ausdruks, Sachen sagte, die kein Mensch hören möchte. Auf der andern Seite würde der beste Künstler sich vergeblich bemühen, einen unästhetischen Stoff zu einem Werk der Kunst zu bilden. Die an sich fürtreffliche Geschichte des Herodotus in den schönsten Versen vorgetragen, würde, wie Aristoteles sagt, dennoch kein Gedicht seyn.

Hieraus folget, daß der Künstler sowol seinen Stoff überhaupt, als jeden Theil desselben in einer doppelten Absicht zu beurtheilen, und zu wählen habe. Einmal muß er darauf sehen, daß er keinen der Bearbeitung unwürdigen Stoff wähle.

Man muß für alle Künste zur Hauptmaxime der Wahl machen, was Vitruvius von Gemählden sagt: **sie seyen nichts werth, wenn sie nur durch Kunst gefallen** †)

Hievon haben wir im Artikel **Künste** hinlänglich gesprochen, und wollen unsre Künstler zum Ueberfluß noch auf die gute Lehre verweisen, die Cicero dem Redner giebt. ††) Hernach aber muß der Künstler auch überlegen, ob der Stoff überhaupt, und jeder Theil desselben sich ästhetisch bearbeiten lasse, um ein Gegenstand des Geschmaks zu werden. Zu jenem wird Verstand und Beurtheilung, zu diesem Geschmak erfodert. Mengs hat angemerkt, daß Albert Dürer die Kunst der Zeichnung eben so sehr in seiner Gewalt gehabt, als Raphael, aber in Absicht auf den Geschmak, nicht so gut zu wählen gewußt habe, als dieser. Ofte findet ein Dichter ein Gleichniß, das fürtrefflich paßt, und dennoch nicht kann gebraucht werden, weil es dem guten Geschmak entgegen ist. Darum sagt Horaz vom guten Künstler:

quæ

†) Neque enim picturæ probari debent — si factæ sunt elegantes ab arte. Vitr. L. VII. c. 5.

††) Sumendæ res erunt aut magnitudine præstabiles aut novitate primæ aut genere ipso singulares. Neque enim parvæ, nec usitatæ, neque vulgares admiratione, aut omnino laudis dignæ videri solent. Cic. in Brut.

Digitized by Google

— quæ
Desperat tractata nitescere posse relinquit.

Der Künstler muß also nirgend leichtsinnig, oder unbedachtsam, das erste, was sich seiner Vorstellungskraft darbietet, nehmen; sondern allemal mit Sorgfalt untersuchen, ob es das ist, was es seyn soll, ob es schon in seiner natürlichen Beschaffenheit hinlängliche ästhetische Kraft hat, und ob es so ist, wie der gute Geschmak es erfodert. Je mehr Beurtheilung und Geschmak er hat, je besser wird er in beyden Absichten wählen.

Noch ist bey der Wahl der Materie überhaupt auch darauf zu sehen, ob sie zu der besondern Gattung des Werks, wofür sie dienen soll, bequem und schiklich sey. Es giebt Handlungen, die sich sehr gut zur Tragödie schiken, und schlecht zur Epopöe, und umgekehrt; Empfindungen, die man fürtrefflich in einem Lied und nicht wol schiklich in einer Ode vortragen könnte. Ist der Stoff nicht nur überhaupt interessant, zur ästhetischen Bearbeitung tüchtig, sondern auch noch für die Form des Werks schiklich, so wird einem guten Künstler die Ausführung nicht mehr schwer werden.

— cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.

Die Dichter haben größere Sorgfalt bey der Wahl nöthig: der Mahler, der übel gewählt hat, gefällt noch immer, wenn die Arbeit vollkommen ausgeführt, oder wenn der Gegenstand vollkommen dargestellt ist. Nicht darum, wie **Du Bos** meynt, weil es schwerer ist, gut zu zeichnen, und zu mahlen, als einen guten Vers zu machen; sondern deswegen, weil eine vollkommene Nachahmung der Aehnlichkeit halber Wolgefallen erwekt. *) In so fern aber der Dichter schildern will, hat er eben den Vortheil, daß gute Schilderungen auch von schlechten Sachen gefallen, mit dem Mahler gemein. Die Schilderung des alten Buches in **Boileaus Lutrin** gefällt gerade aus dem Grunde, warum eine vollkommen gemahlte Kröte gefallen würde.

Der eben angeführte Schriftsteller untersucht in einem besondern Abschnitt seines fürtrefflichen und überall bekannten Werks über die schönen Künste, †) was einen Stoff für die Dichtkunst und für die Mahlerey vorzüglich tüchtig mache. Aber er scheinet diese Materie nicht in das helleste Licht gesetzt zu haben. Man kann die vorzügliche Brauchbarkeit eines Stoffs für jede Kunst durch das, was jeder Kunst wesentlich ist, genauer bestimmen. Für die Musik schiket sich nichts, als Aeußerungen der Leidenschaften; sie kann ihrer Natur nach weder Gedanken, noch sichtbare Gegenstände schildern. *) Für den epischen Dichter ist die Schilderung einer Scene, wo viel Menschen zugleich müssen beobachtet werden, wenn man den zwekmäßigen Eindruk davon haben soll, ungleich weniger schiklich, als für den Mahler; und die Aussicht, die ein Landschaftmahler vorzüglich wählen könnte, weil sie im Ganzen übersehen die beste Würkung thut, möchte sich sehr schlecht für den schildernden Dichter schiken. So hat jede Kunst etwas, das die Wahl des Gegenstandes bestimmen kann. Wir haben aber das, was wir hierüber anzumerken hatten, bereits theils in den Artikeln über besondere Künste, theils in denen über die besondern Gattungen der Kunstwerke, bereits angeführt.

Wahr.

*) S. Aehnlichkeit.

†) Reflexions sur la poesie & la peinture, sect. XIII.

*) Man sehe, was aus diesem Grund über die Wahl des Stoffs für die Oper, in dem Artikel Oper ist erinnert worden.

Digitized by Google

Wahrheit.

(Schöne Künste.)

Ist Richtigkeit unsrer Vorstellungen. Diese sind wahr, wenn das, was wir für möglich oder würklich halten, in der That so ist; falsch und irrig sind sie, wenn das, was wir für möglich oder würklich halten, es nicht, oder nicht in der Art ist, wie wir es uns vorstellen. Wahrheit ist also Vollkommenheit, Irrthum Unvollkommenheit unsrer Erkenntniß: durch jene bekommen unsre Begriffe, Gedanken und Urtheile die Realität, Würklichkeit oder **Währung**, †) die den Probierstein aushalten; durch diesen sind sie schimärisch, eingebildet, ungegründet, oder gar widersprechend. Wahrheit wird auch von der Vollkommenheit einer Schilderung, Abbildung oder Beschreibung gebraucht. Beyde Bedeutungen kommen im Grunde nur auf eine. Denn unsre Vorstellungen sind auch Abbildungen aus einer möglichen, oder würklichen Welt. Daher nennt Leibnitz die Begriffe und Gedanken, **Abbildungen des Zusammengesetzten in dem Einfachen**

Ehe wir von dem Verhältniß der Wahrheit gegen die schönen Künste sprechen können, müssen wir sie in ihrem allgemeinen Verhältniß gegen den Geist betrachten. Von unsern Vorstellungen hängen die meisten, wenigstens die wichtigsten unsrer Empfindungen ab, und unsre Handlungen bekommen ihre Richtung von ihnen. Irrthum oder falscher Wahn erzeuget eitele, wie von leren Phantomen verursachte Empfindungen; Vergnügen und Verdruß, die sie mit sich führen, sind vergeblich; und verlohren sind die Handlungen, die von Irrthum ihre Richtung bekommen. Umsonst und eitel ist Freude und Traurigkeit, die von Aberglauben und falschem Wahn erzeuget wird, wie die Freude eines Dürstigen, der im Traume reich geworden; Handlungen und Unternehmungen, die von Irrthum geleitet werden, sind mühesame Reisen nach eingebildeten Ländern, sie führen nicht zum Zweke.

Höchst wichtig, vielleicht allein wichtig ist also die Wahrheit dem Menschen, und seinem wahren inneren Interesse kann nichts mehr entgegen seyn, als Irrthum. Keine Wolthat ist größer, als den Irrenden zurecht zu weisen; keine Misserthat strafbarer, als Menschen in Irrthum zu verleiten. Der Geist des Menschen kennet kein anderes Gut, als Wahrheit; und Irrthum ist das einzige Uebel, das ihn betreffen kann. Alles sittliche Elend hat seinen Ursprung darin.

Weil die Wahrheit das einzige Gut des menschlichen Geistes, seine würkliche Nahrung ist; so muß auch alles, was die schönen Künste dem Verstand und der Einbildungskraft vorlegen, auf Wahrheit gegründet seyn. Der unmittelbare Zwek der schönen Künste ist Lebhaftigkeit, oder Stärke der Vorstellung; durch die Bearbeitung des Künstlers bekommen unsre Vorstellungen Kraft, Leben und Würksamkeit. Wären sie falsch, oder zielten sie auf Irrthum ab; so würden sie um so viel schädlicher, je lebhafter wir sie gefaßt haben. Darum macht Kenntniß und Liebe der Wahrheit eine wesentliche Eigenschaft eines rechtschaffenen Künstlers, und sehr richtig urtheilte jener Sparthaner, der einem Sophisten, welcher sich rühmte, seinen Zuhörern alles glauben zu machen, was er wollte, antwortete: **Beym Himmel! es giebt keine Kunst, und es wird nie eine Kunst seyn, deren Grund nicht Wahrheit**

†) Währung bedeutet auch die völlige Richtigkeit des Inhalts der Metalle und Münzen. Währung, Wahrheit, und Gewähre, sind Wörter von einer Stammwurzel.

Digitized by Google

sey! *) Der Künstler, der die Wahrheit nicht kennt, oder sie gering schätzt, ist ein desto gefährlicherer Mensch; weil das, was er uns sagt, oder vorhält, starken Eindruk auf uns macht.

Je größer die eigentlichen Kunsttalente sind, je wichtiger ist es, daß der Künstler die Wahrheit erkenne und liebe. Zwar liegt die Erforschung und Entdekung der Wahrheit außer der Kunst; sie ist der Zwek der Philosophie; aber wichtige Wahrheiten fühlbar zu machen, ihnen eine würkende Kraft zu geben, sie dem Geist unauslöschlich einzuprägen, dies ist die edelste Anwendung der Kunst. Es ist noch zweifelhaft, ob der Philosoph, der wichtige Wahrheiten entdekt, oder der Künstler, der sie der Menge fühlbar macht, und sie zum Gebrauch ausbreitet, dem menschlichen Geschlecht einen wichtigeren Dienst leiste. Die Werke der Kunst, die Irrthum, falsche Meynungen oder Vorurtheile über wichtige Gegenstände begünstigen, gleichen einer äußerlich schönen und Lüsternheit erwekenden Frucht, die vergiftet ist; den Künstler aber, der seine Talente auf einen schimärischen, nicht auf Wahrheit, oder Realität gegründeten Stoff verwendet; der seine Vorstellungen aus einer nicht würklichen, sondern blos eingebildeten Welt nimmt, und ihnen keine Beziehung auf die würkliche giebt, können wir in keinen höhern Rang stellen, als den, den wir den Dienern der Ueppigkeit anweisen, die die Tafeln der Reichen mit Früchten versehen, die aus Wachs gemacht sind.

Damit wollen wir dem Künstler den blos erdichteten aus einer nur in seiner Phantasie vorhandenen Welt genommenen Stoff, keinesweges verbieten. Er kann uns Scenen aus einer Feenwelt schildern, kann Thiere reden lassen, kann ein Elysium und einen Tartarus, ein Paradies und eine Hölle bilden, wie es seine Phantasie verlangt; aber unter dieser äussern Schale muß Wahrheit liegen; wir müssen in dem Bilde der erdichteten Welt, die wahre sehen können. Nur der Stoff ist schimärisch und ohne Wahrheit, in dem wir nichts von der Beschaffenheit der wahren Welt erkennen; der ein bloßer Traum, ohne Deutung ist. Dieses bedarf keiner umständlichen Erklärung; denn für den Künstler, der hieraus noch nicht merken kann, was wir durch einen erdichteten, aber sich auf Wahrheit beziehenden Stoff verstehen, ist dieses Werk nicht geschrieben.

Wahrheit muß also bey jedem Werke der Kunst zum Grunde liegen; und je wichtiger, je brauchbarer diese Wahrheit ist, je schätzbarer ist sein Stoff. Der Künstler also, der auf die Hochachtung der Welt einen Anspruch machen will, frage sich selbst, so oft er ein Werk an den Tag legt, was wirst du nun damit ausrichten? Wozu wird das, was du andern so lebhaft in den Geist und in die Phantasie einprägest, dienen? Ueber welche Angelegenheit werden die Menschen nun richtiger, oder würksamer denken, als vorher; welchen nützlichen Beariff werden sie sich nun lebhafter vorstellen, welche heilsame Empfindung wird ihnen gewöhnlicher werden? Was wirst du überhaupt in den Vorstellungen der Menschen berichtiget, oder aufgeklärt, oder würksam gemacht haben? Ist der Künstler ein Mann von Verstand und Kenntniß, so werden dergleichen Untersuchungen ihm über den Werth seiner Arbeiten das nöthige Licht geben.

Wahrheit auch ohne Rükſicht auf ihre Brauchbarkeit, in so fern sie Vollkommenheit der Schilderung oder Vorstellung ist, gehört zum ästhetischen Stoff; weil sie Vergnügen würkt. Ein an sich gleichgültiger in der Natur vorhandener Gegenstand, den ein Mahler nach der völligen Wahrheit geschildert hat, macht allemal

*) Plutarch. Apophr.

mal Vergnügen; und es ist um so viel größer, je schwerer es ist die Wahrheit der Schildrung zu erreichen; weil dazu mehr Talent, mehr Vollkommenheit im Künstler erfodert wird. Wenn es also Vergnügen macht, eine Landschaft in der völligen Wahrheit der Natur von dem Mahler geschildert zu sehen, und wenn das Vergnügen noch größer ist, einen lebenden Menschen nicht blos in seiner äußern Gestalt, sondern nach seinem Charakter, und mit seinen Gedanken im Gemählde zu erbliken, so muß das größte Vergnügen daraus entstehen, wenn die redenden Künste schwere, sehr verwikelte Begriffe, und schwer zu entdekende Wahrheiten, leicht und einleuchtend darstellen; denn dazu scheinen die größten und wichtigsten Talente erfodert zu werden. Wenn wir gewisse sehr verwikelte Gegenstände der sittlichen Welt lange mit Aufmerksamkeit und Nachforschen betrachtet und untersucht haben, ohne ihre wahre Beschaffenheit erkannt zu haben, oder ohne daß es uns geglükt hat, unser Urtheil darüber auf eine befriedigende Weise festzusetzen; so macht es uns ein ausnehmendes Vergnügen, wenn ein tiefer denkender und glüklicher forschender Kopf uns auf einmal den Gegenstand in einem hellen und faßlichen Lichte zeiget. Kein Künstler hat es so wie der Redner und Dichter in seiner Gewalt, uns durch Entdekung oder Vortrag der Wahrheit, mit Lust und Vergnügen zu durchdringen.

Mich dünkt, daß man den Dichtern, die uns abstrakte oder spekulative Wahrheiten, deren Entdekung selbst dem Philosophen die größte Mühe macht, sehr einleuchtend vortragen, zu wenig Recht wiederfahren läßt. Nach meinen Begriffen ist Pope in seinem Versuch vom Menschen kein geringerer Dichter, als Homer in seinen mit Recht bewunderten Schilderungen der Menschen und der Sitten. Man muß bedenken, was für erstaunliche Schwierigkeit es hat, Wahrheiten von der Art, wie die tiefen philosophischen Spekulationen über die sittliche Beschaffenheit der Welt sind, sich einfach, hell und höchst faßlich vorzustellen. Wir treffen ofte bey Pope, Haller, Juvenal, Horaz und andern Dichtern kurze Denksprüche, Lehren und Bilder an, die uns eine Menge Gedanken, die wir lange sehr unbestimmt, verworren, dunkel und schwankend gefaßt hatten, in einem überaus hellen Licht und in der höchsten Einfalt darstellen, und die wir für bewundrungswürdige Schilderungen der Wahrheit halten müssen. Daß sie als ästhetische Gegenstände weniger geschätzt werden, als poetische Schilderungen sichtbarer Gegenstände, kommt blos daher, daß weniger Menschen im Stande sind, ihre Wahrheit einzusehen, als die Wahrheit dieser andern Schilderungen bekannterer Gegenstände.

Wahrscheinlichkeit.

(Schöne Künste.)

Das Wahre ist für die Vorstellungskraft, was das Gute für die Begehrungskraft ist. Wie wir nichts begehren können, als in so fern wir es für gut halten, so können wir auch in die Masse unsrer Vorstellungen nichts aufnehmen, als was wahr scheinet. Darum ist Wahrscheinlichkeit in dem, was die Werke der Kunst uns vorstellen, eine wesentliche Eigenschaft. Es ist nicht genug, daß das, was der Künstler uns saat, oder vorstellt, wahr, oder in der Natur vorhanden sey, wir müssen es auch für etwas würkliches, oder mögliches, oder glaubwürdiges halten, denn sonst wenden wir gleich die Aufmerksamkeit davon ab, als von einem Gegenstand, den wir weder fassen, noch für würklich halten können.

Digitized by Google

Darum soll die erste Sorge des Künstlers darauf gerichtet seyn, daß der Gegenstand, den er uns vorzeichnet, wahrscheinlich sey, daß wir ihn für etwas gedenkbares, oder würkliches halten. Diese Wahrscheinlichkeit ist im Grunde nichts anders, als die Möglichkeit, oder Gedenkbarkeit der Sache. Es kann dem Künstler gleichgültig seyn, ob der Gegenstand, den er schildert, in der Natur würklich vorhanden sey, oder nicht; ob das, was er erzählt, würklich geschehen sey oder nicht. Es ist nicht seine Absicht, uns von dem, was vorhanden, oder geschehen ist, zu unterrichten; sondern die Vorstellungskraft, oder die Empfindung lebhaft zu rühren. Ist das, was er uns vorstellt, nur gedenkbar, nur möglich, so kann er unbekümmert seyn, ob es auch in der Natur irgendwo vorhanden sey. Ein paar Beyspiele werden hinlänglich seyn, uns eines mühesamen Beweises, daß in den Künsten das Mögliche die Stelle des Würklichen vertreten könne, zu überheben. Der unmittelbare Zwek des Künstlers ist allemal entweder die Vorstellungskraft, oder die Empfindung lebhaft zu rühren. Hiezu ist das Mögliche eben so schiklich, als das Würkliche. Klopstok will uns einen sehr lebhaften Begriff von der Gemüthslage geben, in der sich Ratybas, nach einem satanischen Traume befindet, und bedienet sich dazu des Gleichnisses eines in der Feldschlacht sterbenden Gotteslängners:

— — Wie tief in der Feldschlacht
Sterbend ein Gotteslängner sich wälzt;
u. s. f. *)

Hier ist es völlig gleichgültig, ob jemals ein solcher Fall würklich vorgekommen sey, oder nicht; genug, daß das Bild gedenkbar und passend ist. Wäre nie ein Atheist in der Welt gewesen, oder wäre nie einer in diesen Umständen umgekommen, so dienet dennoch das Bild, da wir es uns lebhaft vorstellen können, um das Gegenbild mit großer Lebhaftigkeit darin zu erbliken. Zum Zwek des Dichters war Möglichkeit und Würklichkeit völlig einerley. Eben so verhält es sich, wenn Empfindungen zu erweken sind. Ob ein solcher Mann, wie Homer den Ulysses schildert, in der Welt vorhanden sey, oder nicht; genug, daß wir uns ihn vorstellen können; die bloße Vorstellung ist hinlänglich, unsre Bewundrung zu erweken. *) Also können durch das blos Mögliche Vorstellungskraft und Empfindung eben so lebhaft, als durch das Würkliche gerührt werden. Das Erdichtete ist so gar ofte weit schiklicher, als das Würkliche; denn ofte ist dieses wegen Mangel einiger Umstände, die darin verborgen bleiben, nicht gedenkbar. Es geschehen bisweilen Dinge, die unmöglich scheinen, da man seinen eigenen Augen nicht traut, wo eine Würkung ohne Ursache scheinet. Dergleichen Dinge, wenn sie auch noch so gewiß wären, nimmt die Vorstellungskraft ungern an. Darauf gründet sich die Vorschrift des Aristoteles, daß der Künstler ofte das erdichtete Wahrscheinliche dem würklich Wahren, aber Unwahrscheinlichen vorziehen soll.

Der Künstler hat demnach, ohne den mühesamen Untersuchungen, die der Philosoph und der Geschichtschreiber nothwendig vornehmen müssen, wenn sie die Wahrheit finden wollen, nöthig zu haben, nur diese einfache Regel zu beobachten: daß alles, was er vorstellt, in der Art, wie er vorstellt, würklich gedenkbar sey. Er darf nur darauf Acht haben, daß in den Dingen, die er als vorhanden vorstellt, nichts widersprechendes, und in dem, was er als geschehen beschreibt, nichts ungegründetes vorkomme. Es ist aber nicht genug, daß die Sachen ihm

*) Messias IV. Ges.

*) S. Täuschung.

ihm selbst gedenkbar seyen, sie müssen es auch für die seyn, für die er arbeitet. Deswegen muß in der Darstellung der Sachen keine wesentliche Lüke bleiben. Man kann eine würklich vorhandene, oder eine geschehene Sache, die man selbst gesehen hat, folglich nicht nur als möglich, sondern auch als würklich begreift, so beschreiben, daß es andern unmöglich fällt, sie sich vorzustellen. Dieses geschieht, wenn man aus Unachtsamkeit in der Beschreibung oder Erzählung einige wesentliche Dinge wegläßt, die man doch dabey gedacht hat; oder wenn die Worte und andere Zeichen, deren man sich bedienet, etwas anderes ausdrüken, als wir haben ausdrüken wollen. Darum ist es nothwendig, daß der Künstler, nachdem er sein Werk entworfen hat, es hernach mit kalter Ueberlegung betrachte, um zu entdeken, ob kein zur Faßlichkeit oder Glaubwürdigkeit nöthiger Umstand übergangen worden, und ob er jedes einzele würklich so ausgedrükt habe, wie er es gedacht hat.

Man sollte denken, daß kein verständiger Mensch, und ein Künstler muß doch nothwendig ein solcher seyn, etwas vortragen, oder schildern werde, das er selbst nicht begreift, oder das so, wie er es vorträgt, nicht begreiflich ist. Es scheinet demnach ganz unnöthig zu seyn, dem Künstler weitläuftig von der Beobachtung des Wahrscheinlichen zu sagen, das so leicht zu beurtheilen ist. Da es aber auch dem verständigsten Künstler aus mehr, als einer Ursache begegnen kann, daß er unwahrscheinliche Dinge vorträgt, so scheinet es uns wichtig genug, daß wir vier Hauptquellen dieses Fehlers anzeigen.

1. In der Hitze der Arbeit versäumet man gar ofte, gewisse Dinge zu bemerken, wodurch eine Sache unmöglich, oder unwahrscheinlich wird, und man glaubt etwas zu beareifen, das andre nicht annehmen können; weil ihnen Zweifel dagegen entstehen, die der Künstler in der Hitze der Einbildungskraft übersehen hat. Wir finden beym Plautus gar ofte, daß Sclaven ihre Herren auf eine völlig unwahrscheinliche Art betrügen; und es ist uns unmöglich, die Aufführung dieser Leute zu begreifen. Denn da es ihnen nothwendig das Leben kosten müßte, wenn der Betrug an den Tag käme, dabey aber nicht die geringste Wahrscheinlichkeit, oder Vermuthung vorhanden ist, daß er verborgen bleiben könne, so läßt sich auch nicht gedenken, daß diese Leute sich so unbesonnen der augenscheinlichen Gefahr gehenkt oder gekreuziget zu werden, blos stellen sollten, wie doch würklich geschieht. Der Dichter hatte schon einen außerordentlichen Fall, wodurch der Betrug verborgen bleiben sollte, sich vorgestellt, und die ganze Intrige kam ihm so comisch und so sehr unterhaltend vor, daß er versäumt hat, die Ueberlegung zu machen, daß der Sclave ganz unnatürliche und unglaubliche Dinge thue. Kein Mensch wird so unsinnig seyn, einen andern, dessen Gewalt man unterworfen ist, auf das ärgste zu beleidigen, in Hoffnung, daß ein Wetterstrahl ihn tödten werde, ehe er Zeit habe, die Beleidigung zu rächen. Und doch handeln die Sclaven in den Comödien des Plautus nicht selten so; und dadurch wird die ganze Verwiklung ofte völlig unwahr. Eben so unwahrscheinlich ist es, daß jemand sich in eine gefährliche Unternehmung einlasse, der nur ein plözlicher, höchst ungewöhnlicher Zufall einen guten Ausgang geben könnte. Darum merkt Daubignac wol an, daß ein plözlicher Tod durch einen Schlagfluß, oder Wetterstrahl, so möglich auch der Fall ist, ein schlechtes Mittel wäre, die Verwiklung des Drama aufzulösen. Aber in der Hitze der Arbeit denkt der Dichter nicht allemal an diese Bedenklichkeiten. Eben so ist es gar nicht un-

gewöhnlich, daß Mahler solche Fehler gegen die Perspektiv begehen, dadurch ihre Vorstellung völlig unmöglich wird. Sie haben in der Hitze der Arbeit vergessen, die Wahrheit der Zeichnung in Rükſicht auf die Peripektiv zu untersuchen. Deswegen ist kaltes Prüfen eines entworfenen Planes eine nothwendige Sache.

2. Ofte verwechselt man die Zeichen, wodurch man seine Gedanken ausdrükt, glaubt etwas auszudrüken, das man würklich sehr klar und bestimmt denkt, und drükt doch etwas anders aus: Ich erinnere mich, daß einem sonst ganz verständigen Manne, bey einer im Frühjahre lang anhaltenden Dürre die Wort entfuhren: **Wenn uns doch der Himmel bald mit einem warmen, trokenem Regen erfreuen wollte!** Er dachte etwas Würkliches und Wahres; sagte aber etwas Unmögliches und Ungereimtes. Dieses kann auch jedem Künstler in der Wärme der Empfindung begegnen. Darum ist es nicht genug, daß unsre Gedanken oder Vorstellungen der Wahrheit gemäß seyen; wir müssen auch versichert seyn, daß wir gerade das ausgedrükt haben, was wir dachten. Und der Künstler hat sorgfältig zu untersuchen, ob auch andre bey Betrachtung seines Werks das denken, oder empfinden werden, was er dabey gedacht und empfunden hat.

3. Der Künstler drükt nie alles aus, was er sich bey der Sache vorstellt. Geschiehet es, daß er etwas wesentliches, oder etwas, wodurch die ganze Vorstellung begreiflich wird, wegläßt, so hat er etwas wahres gedacht, und stellt uns etwas, das wir nicht annehmen, nicht für wahr halten können, vor. Ofte wird eine ganze Handlung durch einen einzigen kleinen Umstand wahrscheinlich; wird dieser aus Versehen weggelassen, so verwerfen wir die ganze Erzählung davon, als etwas falsches. Darum muß der Künstler sorgfaltig untersuchen, ob er auch von allem, was er bey Schilderung der Sache gedacht hat, nichts Wesentliches weggelassen habe. Was wir leicht von selbst zur Wahrscheinlichkeit hinzudenken können, kann er ohne Bedenken weglassen; aber wo ein nicht zu errathender Umstand, zur Glaubwürdigkeit der Sache nothwendig ist, da muß er ausdrüklich angeführt werden. Ein in den Sitten und in der Staatsverfassung der Römer unerfahrner Leser des Livius, oder Tacitus, wird manche wahrhafte Erzählung dieser Geschichtschreiber, als unglaublich verwerfen. Diese Männer schrieben für Leser, denen das, was zur Glaubwürdigkeit solcher Erzählungen nothwendig ist, völlig bekannt war; darum hatten sie nicht nöthig, dieser Dinge zu erwähnen.

Dinge, die an sich, wenn man Zeit und Ort und andre Nebenumstände nicht in Betrachtung ziehet, unglaublich sind, werden ganz begreiflich, wenn man jene zufällige Dinge dabey vor Augen hat. Nun geht es nicht allemal an, dieser Dinge da, wo sie zur Glaubwürdigkeit nothwendig sind, zu erwähnen; und in diesem Falle müssen sie vorher, an einem schiklichen Orte ausdrüklich angeführt, oder doch durch Winke angedeutet werden. Ist etwas ausserordentliches, das ein Mensch thut, aus den Umständen der Sache selbst unbegreiflich, so kann der Grund in etwas, das vorhergegangen ist, oder in dem ganz besondern und seltenen Charakter der Person liegen. In solchen Fällen muß man vorher, ehe der Sache erwähnt wird, auf eine schikliche Weise, das, was zur Begreiflichkeit der Sache dienet, irgendwo einmischen, und so die Glaubwürdigkeit der Sache vorbereiten. In einem Trauerspiel retten sich zwey Personen durch Schwimmen aus einem Schiffbruch; die eine fragt die andere,

andere, ob sie auch ihre Schätze gerettet habe: ja; antwortete sie, da sie nur in Juweelen bestehen, so habe ich sie in Busen gestekt. Durch Erwähnung der Juweelen wollte der Dichter die Rettung des Schatzes begreiflich machen. Aber er hätte dieses Umstandes eher, an einem schiklichern Orte und überhaupt auf eine natürliche Weise erwähnen sollen. Denn so, wie er es hier thut, ist die Sache völlig unnatürlich.

Wenn die Erzählung oder Vorstellung einer Handlung in völliger Wahrscheinlichkeit erscheinen soll, so muß man die Veranlassung, die Charaktere der Personen, das Interesse jeder derselben, und überhaupt alles, was als würkende Ursache dabey seyn kann, genau kennen. Der epische Dichter kann uns gar leicht und schiklich von allen diesen Dingen unterrichten, aber dem dramatischen wird dieses ofte sehr schwer. Daher entstehen die wichtigsten Fehler gegen die Wahrscheinlichkeit. Es ist höchst anstößig, wenn Personen, die in wichtigen Angelegenheiten handeln, Reden in den Mund gelegt werden, die blos für den Zuschauer dienen. Denn sie führen den offenbarsten Widerspruch mit sich; wir sollen einen Menschen für den Orestes, oder Agamemnon halten, und seine Reden verrathen einen Schauspieler! Man lasse lieber den Zuschauer in einigem Zweifel über die Gründe und Ursachen dessen, was er sieht oder hört, als daß man auf eine so sehr unschikliche Weise, die Zweifel hebt. Man muß sich durch die Sorge, wahrscheinlich zu seyn, nicht zu der größten Unwahrscheinlichkeit verleiten lassen. Der Dichter muß dem Zuschauer zutrauen, daß er verschiedenes von selbst einsehen und begreifen werde. Verschiedene dramatische Dichter beweisen darin eine so übertriebene Sorgfalt, daß sie gar oft, wenn eine neue Scene bevorsteht, auf die unnatürlichste Weise uns durch die handelnden Personen sagen lassen, wer der sey, der nun erscheinen wird.

4. Mangel an Erfahrung und Kenntniß der Welt, ist auch eine der Quellen des Unwahrscheinlichen. Eine blos philosophische, oder psychologische Kenntniß des Menschen, ist nicht hinreichend, Personen von allerley Stand und Lebensart nach ihrer besondern Art zu denken und zu handeln, natürlich zu schildern. Keine Theorie ist dazu hinreichend. Nur durch langen Umgang mit solchen Menschen gelanget man dazu. Jeder Stand, jedes Land, jedes Zeitalter hat seine eigene Begriffe, Vorurtheile, Maximen und Handlungsart; Wer sie nicht genau kennt, muß nothwendig in manchem Stük unwahrscheinlich werden.

Wechselnoten.

(Musik.)

Dieses Wort ist eine Uebersetzung des italiänischen Ausdruks note cambiate und bedeutet die Noten oder Töne, die den unregelmäßigen Durchgang machen, wovon an seinem Orte gesprochen worden. *). Es scheinet, man habe durch diesen Ausdruk anzeigen wollen, daß diese Töne des unregelmäßigen Durchganges mit andern verwechselt worden, oder die Stelle andrer Töne einnehmen. Man kann sie als Vorhalte der gleich darauf folgenden Töne ansehen. Aber von den eigentlichen Vorhalten, denen wir den Namen der zufälligen Dissonanzen gegeben haben, sind sie doch sehr verschieden. Denn die Wechselnoten müssen auf der Zeit des Takts, auf der sie vorkommen, in die Töne übergehen, an deren Stelle sie gestanden haben, da die eigentlichen Vorhalte erst auf der folgenden Zeit aufgelöset werden. Denn können

*) S. Durchgang.

nen die Wechselnoten frey angeschlagen werden, da die wahren Vorhalte nothwendig vorher müssen gelegen haben; und endlich können die Wechselnoten sowol auf guten, als schlechten Taktzeiten vorkommen, da die Vorhalte nur an die gute Zeit allein gebunden sind.

Das Dissoniren der Wechselnoten wird bey der Bezifferung nicht angedeutet, und sie werden in dem begleitenden Generalbaß nicht mitgespielt. Ueber dem Gebrauch der Wechselnoten und die dabey zu beobachtende Vorsichtigkeit, empfehlen wir den Anfängern das 14 und 15 Capitel in Murschhausers hohen Schule der Composition, nachzulesen, da wir kein Buch kennen, darin das, was von richtiger Behandlung der Dissonanzen zu beobachten ist, besser, als in diesem angezeiget und ausgeführt würde.

Werke des Geschmaks; Werke der Kunst.

Aus den von uns angenommenen Begriffen über das Wesen und die Bestimmung der schönen Künste muß auch der Begriff eines vollkommenen Werks der Kunst hergeleitet werden. Ein Werk also, das den Namen eines Werks der schönen Kunst behaupten soll, muß uns einen Gegenstand, der seiner Natur nach einen vortheilhaften Einfluß auf unsre Vorstellungskraft, oder auf unsre Neigungen hat, so darstellen, daß er einen lebhaften Eindruk auf uns mache. Demnach gehören zu einem Werke des Geschmaks zwey Dinge; eine Materie, oder ein Stoff von gewissem innern Werth, und eine lebhafte Darstellung desselben. Der Stoff selbst liegt außer der Kunst; seine Darstellung aber ist ihre Würkung: jener ist die Seele des Werks, diese macht ihren Körper aus. Nicht die Erfindung, sondern die Darstellung des Stoffs, ist das eigentliche Werk der Kunst. Durch die Wahl des Stoffs zeiget sich der Künstler als einen verständigen und rechtschaffenen Mann, durch seine Darstellung als einen Künstler. Bey Beurtheilung eines Werks der Kunst, müssen wir also zuerst auf den Stoff, und hernach auf seine Darstellung sehen. Dieser Artikel hat die Festsetzung der allgemeinen Grundsätze, nach welchen ein Werk in Ansehung dieser beyden Punkte zu beurtheilen ist, zur Absicht.

1. Hier ist also zuerst die Frage, wie der Stoff, den der Künstler zu bearbeiten sich vornimmt, müsse beschaffen seyn. Nach unsern Grundsätzen muß er einen vortheilhaften Einfluß auf die Vorstellungskraft, oder auf die Neigungen haben. Dieses kann nicht anders geschehen, als wenn er unser Wolgefallen an Vollkommenheit, Schönheit und Güte befördert, oder nährt und unterhält. Hat der Stoff schon in seiner Natur, ehe die Kunst ihn bearbeitet, diese Kraft, so hat er die Wahrheit, oder Realität, die bey jedem Werke der Kunst muß zum Grund gelegt werden. *) Wählt der Künstler einen Gegenstand, der keine von diesen Kräften hat; stellt er das nicht Vollkommene, nicht Schöne, nicht Gute, als vollkommen, schön und gut vor; so ist er ein Sophist; sein Werk wird ein Hirngespinnst, ein Körper von Nebel, der nur die äußere Form eines wahrhaften Werks von Geschmak hat. Anstatt unsre Neigung zum Vollkommenen, Schönen und Guten zu nähren und zu bestärken, zielet es darauf ab, uns leichtsinnig zu machen, und uns dahin zu bringen, daß wir uns an dem Schein begnügen. Wie die alten Philosophen aus der Schule der Eristiker durch ihre subtilen Vernunftschlüsse, ihre Schüler

*) S. Wahrheit.

ler nicht zu gründlichen Forschern der Wahrheit, sondern zu Zänkern machten; so macht ein solcher Künstler die Liebhaber, für die er arbeitet, zu eingebildeten, windigen Virtuosen, die nie auf das Innere der Sachen sehen, wenn nur das Aeußere da ist.

Es ist um so viel wichtiger, daß der Künstler die wahre Realität seines Gegenstandes mit Ernst suche, da der Schaden, der aus der frevelhaften Anwendung der Kunst entsteht, höchst wichtig ist. Ein Volk, das durch sophistische Künstler verleitet worden, sich an dem Schein zu begnügen, verliert eben dadurch den glüklichen Hang nach der Realität, den die schönen Künste vermehren sollten. Ein angenehmer Schwätzer wird für ein Lehrer des Volks, ein artiger Narr oder Bösewicht, wird für einen Mann von Verdienst angesehen. Wären die Werke des Geschmaks der ehemaligen Künstler in Sybaris bis auf uns gekommen; so würden wir vermuthlich darin den Grund finden, warum ein Koch, oder eine Putzmacherin bey diesem Volk höher geschätzt worden, als ein Philosoph. Ich kenne keine frevenlichere, verächtlichere Geschöpfe, als gewisse Kunstliebhaber sind, die mit Entzüken von Werken des Geschmaks sprechen, die nichts als Kunst sind; die ein Gemählde von Teiniers, blos wegen der Kunst, den unsterblichen Werken eines Raphaels vorziehen. Sie sind Virtuosen, wie jener Narr bey Liscov durch seine Abhandlung über eine gefrorne Fensterscheibe sich als einen Philosophen gezeiget hat. Also wird die Kunst allein, wenn sie in der Wahl des Stoffs von Vernunft verlassen ist, höchst schätlich; weil sie Wolgefallen an eitelen und unnützen Gegenständen erwekt.

Es ist eine eitele Vertheidigung solcher Kunstwerke, daß man sagt, sie dienen zum Vergnügen und zu angenehmen Zeitvertreib. Der Grund hätte seine Richtigkeit, wenn dieser angenehme Zeitvertreib nicht eben so gut durch Werke von wahrem Stoff, könnte erreicht werden. Darin besteht eben die Wichtigkeit der Kunst, daß sie uns an nützlichen Dingen Vergnügen finden läßt. Wer unsre Meynung über den Werth der Kunstwerke von schimärischem Stoff übertrieben findet, dem antworten wir mit dem Quintilian: Sollten wir das Landgut für schöner halten, wo wir lauter Lilien und Violen und ergözende Wasserkünste sahen, als das, das uns Reichthum von Feldfrüchten und mit Trauben beladene Weinreben zeiget? Sollten wir den unfruchtbaren Platanus und schön geschnittene Myrten, den mit Weinreben prangenden Ulmen und dem fruchtbaren Oelbaum vorziehen? †)

Man kann die Werke der Kunst in Ansehung des Stoffes in drey Classen abtheilen. Er ist nämlich 1. ergözend, oder unterhaltend; 2. lehrend, oder unterrichtend; 3. rührend oder bewegend. Von diesem ist der ergözende am Werth der geringste; doch deswegen nicht verächtlich. Er ist nicht blos darum schäzbar, daß er, wie Cicero in Rükſicht auf die redenden Künste bemerkt, gleichsam das Fundament der Kunst ist, ††) sondern auch deswegen, weil jedes Vergnügen, das auf wahre Vollkommenheit und

†) An ego fundum cultiorem putem, in quo mihi quis ostenderit lilia et violas et amœnos fontes surgentes, quam ubi plena messis, aut graves fructu vires erunt? Sterilem platanum, tonsasque myrtos, quam maritam ulmum et uberes oleas præoptaverim? Quint. Inst. L. VIII. c. 3.

††) Ejus totius generis quod græce ἐπιδεικτικον nominatur, quod quasi ad inspiciendum, delectationis causa comparatum est, (formam) non complectar hoc tempore: *non quod negligenda sit; est enim illa quasi nutrix* ejus oratoris, quem informare volumus. Cic. Orator.

und Schönheit gegründet ist, seinen wahren innern Werth hat, indem es unsre Lust an dem Vollkommenen und Schönen unterhält: der lehrende Stoff scheinet der wichtigste; weil Kenntniß oder Aufklärung das höchste Gut ist: der rührende gefällt am durchgängigsten und scheinet in der Behandlung der leichteste.

Wer ein Werk des Geschmaks in Absicht auf seinen Stoff beurtheilen will, darf nur, nachdem er es mit hinlänglicher Aufmerksamkeit betrachtet, auf den Gemüthszustand Acht haben, in den es ihn versetzet hat. Fühlt er sich von irgend etwas, das vollkommen, oder schön, oder gut ist, stärker gereizt, als vorher; empfindet er einen neuen, ungewöhnlichen Schwung etwas gutes zu suchen, oder sich etwas Bösem zu widersetzen; hat er irgend einen wichtigen Begriff, irgend eine große, edle, erhabene Vorstellung, die er vorher nicht gehabt; oder fühlet er die Kraft einer solchen Vorstellung lebhafter, als vorher; so kann er versichert seyn, daß das Werk in Ansehung des Stoffs lobenswerth ist.

2. Nach dem Stoff kommt die Darstellung desselben in Betrachtung, wodurch das Werk eigentlich zum Werke des Geschmaks wird. Sie erfodert eine Behandlung des Stoffs, wodurch er sich der Vorstellungskraft lebhaft einpräget, und in dauerhaftem Andenken bleibt. Beydes setzet voraus, daß das Werk die Aufmerksamkeit stark reizen, und durchaus unterhalten müsse. Denn die Lebhaftigkeit des Eindruks, den ein Gegenstand auf uns macht, ist insgemein der Grad der Aufmerksamkeit, mit dem er gefaßt wird, angemessen. Das Werk muß demnach sowol im Ganzen, als in einzelen Theilen uns mit unwiderstehlicher Macht gleichsam zwingen, uns seinen Eindrüken zu überlassen. Darum muß weder im Ganzen, noch in den einzelen Theilen nicht nur nichts anstößiges, oder widriges seyn, sondern alles muß Ordnung, Richtigkeit, Klarheit, Lebhaftigkeit und kurz jede Eigenschaft haben, wodurch die Vorstellungskraft vorzüglich gereizt wird. Es muß ein einfaches leicht zu fassendes unzertrennliches und vollständiges Ganzes ausmachen, dessen Theile natürlichen Zusammenhang und vollkommene Harmonie haben. Man muß bald sehen, oder merken, was es seyn soll; weil die Ungewißheit über diesen Punkt der Aufmerksamkeit gefährlich wird. Je bestimmter man den Hauptinhalt ins Auge faßt, und je ununterbrochener die Aufmerksamkeit vom Anfang bis zum Ende unterhalten wird, je vollkommener ist das Werk in Absicht auf die Darstellung.

Dieses sind allgemeine Foderungen, die aus der Natur der Sache selbst fließen; und gar nichts willkührliches haben. Für welches Volk, für welches Weltalter, ein Werk gemacht sey; muß es doch die erwähnten Eigenschaften haben. Außer dem muß auch die Critik nichts fodern, und dem Künstler weder in Ansehung der Form, noch in Rüksicht auf das besondere der Behandlung, Gesetze vorschreiben. Thut er jenen Foderungen genug, so hat ihm über die besondere Art, wie er es thut, Niemand etwas vorzuschreiben. Jedes Volk und jedes Zeitalter hat seine Moden und seinen besondern Geschmak in dem Zufälligen, und der Künstler thut wol, wenn er ihm folget. Aber dieses Zufällige läßt sich nicht durch Regeln festsetzen. Wie man von einem Kleide als nothwendige Eigenschaften fodern kann, daß es die Theile, die einer Bedekung bedürfen, bedeke, daß es commode sey, und gut sitze, übrigens aber keine Art der Kleidung, die diese Eigenschaften hat, verwerflich ist, sie sey französisch, englisch oder polnisch; so muß man

man es auch mit den Werken des Geſchmaks halten. Ein Gemählde kann in ſeiner Art vollkommen ſeyn, ob es in Waſſerfarben oder mit Oelfarben gemahlt ſey; und eine Ode kann eine hebräiſche oder griechiſche Form haben, und in der einen ſo gut als in der andern fürtreflich ſeyn.

Wiederholung.

(Redende Künſte.)

Eine Figur der Rede, die darin beſteht, daß in einem Satz ein Wort, oder ein Gedanken des gröſſern Nachdruks halber wiederholt wird. **Wir müſſen**, ſagt Cicero, **die Sache mit dieſem Mann durch Krieg ausmachen; ja durch Krieg, und zwar ohne Verzug.** †) Dieſe Wiederholung hat hier die Würkung einer zuverſichtlichen Behauptung; als wenn der Redner dadurch einen Einwurf blos durch nochmalige Behauptung, wiederlegt hätte. Die wenigen Worte ſagen eben ſo viel, als dieſe. **Durch Krieg — Ich übereile mich nicht; ich weiß was ich ſage; ſo hitzig es ſcheinen möchte, es bleibt uns kein ander Mittel übrig.**

In ſtarken Leidenſchaften, wo man mit Heftigkeit etwas wünſchet, oder verabſcheuet, iſt die Wiederholung ſehr natürlich. **Weg, weg damit!** iſt eine ſehr gewöhnliche Formel derer, die etwas lebhaft verabſcheuen. **Von ausnehmendem Nachdruk iſt die Wiederholung in folgender Erzählung von der Niobe:**

Ultima reſtabat, quam toto corpore mater,
Tota veſte tegens: *unam minimamque* relinque;
De multis *minimam* poſco, clamavit et *unam*.

†) Cum hoc P. C bello, bello inquam decertandum eſt, idque confeſtim. Philip. V. 12.

Wenn in dem Vortrag bey der Wiederholung auch die Stimme ſtärker, oder affektreicher wird, ſo kann ſie groſſe Würkung thun.

Aber eben deswegen muß dieſe Figur ſehr ſparſam und nur da gebraucht werden, wo der Affekt am höchſten geſtiegen iſt.

Es giebt noch andere Arten der Wiederholung, die auch andere Würkung thun; ſie ſcheinen uns aber nicht wichtig genug, daß wir ſie hier anzeigen ſollten. *)

Summariſche Wiederholung.

(Beredſamkeit.)

Iſt das, was die griechiſchen Lehrer der Redner ἀναϰεφαλαιοσις nannten, und was auch im Lateiniſchen Recapitulatio heißt, nämlich; eine beym Beſchluß der Rede vorkommende kurze Wiederholung deſſen, was in der Abhandlung vollſtändig ausgeführt worden. Quintilian beſchreibt die Sache nach ſeiner Art, kurz und bündig. „Eine Wiederholung und Zuſammenhäufung der abgehandelten Sachen, die das vorhergehende wieder ins Gedächtniß bringt, und den Inhalt der Rede im Ganzen darſtellt, und wodurch das, was einzeln nicht hinlänglich gewürkt hat, itzt zuſammengefaßt, ſeine Würkung thut.“ †) Dieſe ſummariſche Wiederholung iſt ein höchſt ſchweres, aber ſehr wichtiges Stük des Beſchluſſes. Man muß nicht nur das, was weitläuftig ausgeführt worden, in ſeinen weſentlichen Theilen kurz zuſammenfaſſen; ſondern

*) S. Quint. Inſtit. L. IX. c. 3. §. 28. ſeq.

†) Rerum repetitio et congregatio, quæ græce ἀναϰεφαλαιοσις, a quibusdam latinorum *enumeratio*, et memoriam judicis reficit et totam ſimul cauſam ponit ante oculos, et, etiam ſi per ſingula minus moverat, turba valet. Inſt. L. VI. c. 1.

Digitized by Google

ſondern den Sachen auch eine neue Wendung und größere Lebhaftigkeit geben, damit es nicht ſcheine, als wenn man das geſagte noch einmal, ſo wie es ſchon geſagt worden, wiederholen wolle; welches langweilig und verdrießlich ſeyn würde.

Bey dieſer Wiederholung muß der Redner weder ſich in eine neue Erzählung oder Beſchreibung, noch in einen neuen Beweis einlaſſen, ſondern vorausſetzen, daß der Zuhörer das vorhergehende hinlänglich gefaßt habe, und nun alles mit einem einzigen Blik, und aus einem neuen Geſichtspunkt, wieder überſehen wolle. Darum berührt er bey dieſer Wiederholung nur das Weſentlichſte, mit großer Kürze, in dem zuverſichtlichſten Ton und mit voller Wärme des Ausdruks. Dieſes erfodert gerade den ſtärkſten Redner, denn es iſt viel leichter, einen Beweis methodiſch zu führen, oder eine umſtändliche Erzählung zu machen, als das kraftigſte davon in wenig Worten zuſammen zu faſſen. Quintilian führet die Peroration, oder den Beſchluß der letzten Rede des Cicero gegen den Verres zum Muſter einer vollkommenen ſummariſchen Wiederholung an: ſie iſt in der That höchſt pathetiſch. Jungen Rednern iſt eine ganz beſondere Uebung in dieſem Theile der Kunſt zu empfehlen. Sie können die Reden des Demoſthenes und Cicero dazu nehmen, und verſuchen, den darin abgehandelten Materien, durch ſummariſche Wiederholung, neue Kraft zu geben. Sie müſſen dabey vorausſetzen, daß die Zuhörer durch die Abhandlung hinlänglich überzeuget, oder gerührt ſeyen, und bedenken, daß es nun darum zu thun ſey, dieſer Ueberzeugung oder Rührung den letzten Nachdruk, und das wahre Leben zu geben. Dieſes kann nicht anders geſchehen, als wenn ſie ſelbſt in volles Feuer der Empfindung geſetzt ſind. Denn im Grund iſt dieſer Theil der Rede nichts anders, als eine ſehr ſchnelle und lebhafte Aeußerung deſſen, was man itzt, nachdem der Redner das ſeinige gethan hat, fühlt.

Wiederlegung.

(Beredſamkeit.)

Man wiederlegt einen andern, wenn man die Falſchheit deſſen, was er geſagt, oder behauptet hat, zeiget. Eigentlich iſt jeder Beweis, und jede Vertheidigung eine Wiederlegung. Wir betrachten aber hier die Sache nicht in dieſem allgemeinen Geſichtspunkt, noch iſt unſre Abſicht hier ausführlich zu zeigen, wie eine förmliche Vertheidigungsrede, beſchaffen ſeyn müſſe. Wir nehmen das Wort in dem eigentlichern Sinn, und ſprechen von der Wiederlegung, als einem beſondern Theil einer Rede, der gegen einen beſondern Theil einer andern Rede gerichtet iſt. Dieſe Bedeutung geben die Lehrer der Redner dem Worte. †) Es wird durchgehends für ſchwerer gehalten, etwas zu wiederlegen, als einen Satz geradezu zu beweiſen. Quintilian ſagt, es ſey eben ſo viel leichter, einen anzuklagen, denn zu vertheidigen, als es leichter iſt, zu verwunden, denn zu heilen. Wir haben bereits anderswo *) angemerkt, daß es ſehr leichte ſey, die Menſchen von etwas zu überreden, wenn ſie gänzlich unpartheyiſch, oder uneingenommen ſind. Bey der Wiederlegung wird immer vorausgeſetzt, daß man ſchon ein Vorurtheil gegen ſich habe. Dieſes muß durch die Wiederlegung völlig zernichtet werden, ehe der Zwek der Wiederlegung kann erreicht werden.

Es

†) Refutatio dupliciter accipi poteſt. Nam et *pars defenſoris tota* eſt poſita in refutatione: et *quæ dicta ſunt ex diverſo, debent utrimque diſſolvi*: et *hæc* eſt *proprie*, cui in cauſis quartus aſſignatur locus. Quint. Inſt. L. V. c. 13.

*) S. Ueberredung.

Digitized by Google

Es ist aber unsre Absicht hier gar nicht, den sophistischen Rednern zu zeigen, wie eine würkliche Wahrheit könne verdächtig gemacht, oder so verdreht werden, daß der Beyfall, den andre ihr gegeben, ihr genommen werde. Nichts macht einen Redner bey Verständigen verächtlicher, als wenn er offenbaren Wahrheiten falsche Vernunftschlüsse entgegen setzt, oder sie durch ein schimmerndes Wortgepränge verdächtig zu machen sucht. Wir setzen voraus, daß blos der Irrthum wiederlegt, und das ungegründete Vorurtheil soll gehoben werden.

Cicero setzet drey Arten der Wiederlegung. 1. Entweder sagt er, verwirft man das Fundament, worauf der zu widerlegende Satz gegründet ist; 2. oder man zeiget, daß das, was daraus geschlossen worden, nicht daraus folge; 3. oder man setzet dem Vorgeben, oder dem Satz etwas entgegen, das noch mehr, oder doch eben so viel Schein hat. Hernach merkt er an, daß ofte der Scherz ungemein viel zur Wiederlegung beytrage. †)

Die beyden ersten Fälle der Wiederlegung haben statt, wenn das, was man wiederlegen will, den würklichen Schein der Wahrheit, oder einen scheinbaren Beweis für sich hat. In diesem Fall ist entweder das Fundament, worauf der vermeynte Beweis sich gründet, oder der Schluß, der daraus gezogen wird, unrichtig; folglich muß die Wiederlegung auf eine der zwey ersten Arten geschehen. Ist aber das, was man wiederlegen soll, ein bloßes Vorgeben, eine Behauptung, die durch keinen Beweis unterstützt ist; so kann es auch nicht wol anders, als auf die dritte Art wiederlegt werden. So wiederlegt Hektor den Polydamas, der wegen eines bösen Zeichens die Fortsetzung des Streits abrathet, durch zwey Worte: Das beste Zeichen für uns ist, daß wir für das Vaterland streiten *) Zu dieser Art der Wiederlegung sind die Machtsprüche fürtrefflich; **) die mehr würken, als weitläuftige Gegenbeweise. Was Cicero von der guten Würkung des Scherzes anmerkt, bezieht sich hauptsächlich auf diese Art der Wiederlegung. Denn wenn man eine Meynung lächerlich machen kann, so getraut sich nicht leicht jemand, ihr beyzupflichten. Als ein gutes Beyspiel hievon kann die Antwort angeführt werden, die Hannibal dem Gisko gegeben, der eine fürchterliche Beschreibung von dem römischen Heer gemacht hatte. „Das ist freylich merkwürdig, sagte der Heerführer; aber das sonderbareste dabey ist dieses, daß unter so viel tausend Römern keiner Gisko heißt!“ Freylich macht der Spott oder Scherz allein keine Wiederlegung, und muß auch nirgend gebraucht werden, als wo völlig ungegründete zugleich ungereimte Meynungen, oder Behauptungen, die schädliche Würkungen haben könnten, abzuweisen sind.

Bey jeder Wiederlegung hat man sorgfältig zu bedenken, worauf eigentlich die Wahrscheinlichkeit, oder Glaubwürdigkeit dessen, was man wiederlegen will, beruhe. Denn dieses ist der eigentliche Punkt, worauf es bey der Wiederlegung ankommt. Man ist geneigt, etwas falsches für wahr, oder etwas unwichtiges für wichtig zu halten, entweder weil schein-

†) Refistendum -- aut iis quæ comprobandi ejus causa sumuntur reprehendendis; aut demonstrando id quod concludere illi velint non effici ex propositis, nec esse consequens; aut asserendum in contrariam partem quod sit aut gravius, aut æque grave. —— Vehementer sæpe utilis jocus, et facetiæ. In Orat.

*) II. XII. vs. 243.

**) S. Machtspruch.

scheinbare Gründe dafür vorhanden sind; oder weil die Sache mit unsern Vorurtheilen, oder Neigungen übereinstimmt; oder endlich, weil man für die Person, die die Sache behauptet, eingenommen ist. Hat man entdeket, aus welcher dieser drey Quellen die Glaubwürdigkeit entspringt; so weiß man auch, wogegen man bey der Wiederlegung zu arbeiten hat.

Wiederschein.

(Mahlerey.)

Ein Schein, oder eine Farbe, die nicht von dem allgemeinen eine Scene erleuchteten Lichte, wie das Sonnenlicht, oder das Tageslicht ist, sondern von der hellen Farbe eines in der Nähe liegenden Körpers, verursachet wird. Wer das, was wir von dem Licht überhaupt angemerkt haben, *) gefaßt hat, weiß, daß die Farben der Körper nichts anders sind, als das von ihnen zurükprallende Licht, das in unserm Auge das Gefühl ihrer Farben verursachet. Nun kann die Farbe eines Körpers so helle seyn, daß sie nicht blos auf unser Auge, sondern auch auf die Farbe der nahe gelegenen Körper ihre Würkung thut, und diese in etwas verändert.

Man kann nämlich jede helle Farbe als ein Licht ansehen, das auf andere, ohnedem schon sichtbare Körper fällt, und auf deren Farben mehr oder weniger Einfluß hat. Dasselbige Kleid, verändert seine Farbe um etwas, wenn die Wände des Zimmers, darin wir sind, sehr weiß, oder sehr gelb, oder sehr roth sind; weil die helle Farbe der Wand als ein Licht auf das Kleid fällt, und also nothwendig eine Aenderung darauf verursachet.

Wenn also Gegenstände von mancherley Farben neben einander liegen, so bekommt jeder nicht blos das allgemeine Licht des Tages, oder der Sonne, das auf alle zugleich fällt, sondern einige empfangen auch das besondere Licht der Farben, der neben ihm liegenden Körper, oder Wiederscheine. Deswegen ist die Kenntniß der Wiederscheine ein wichtiger Theil der Theorie des Mahlers. Zwar möchte mancher denken. Der Mahler, der nach der Natur mahlt, und seiner Kunst gewiß ist, hätte keine Theorie des Lichts und des Wiederscheines nöthig; er dürfte nur mahlen, was er sieht. Aber die Sache verhält sich ganz anders. Wenn wir den Landschaftmahler ausnehmen, so wird kein Gegenstand gerade so gemahlt, wie der Zufall in der Natur ihn den Augen des Mahlers darstellt. Er wählt Stellung, Anordnung, Einfallen des Lichts, und auch die Dinge, die als Nebensachen zu Hebung der Hauptgegenstände, ins Gemählde kommen. Je richtiger seine Kenntniß des Wiederscheines ist, je besser wählt er jeden Umstand zur Verschönerung des Colorits. Auch da, wo der Künstler sich ganz an die Natur hält, kann er ohne theoretische Kenntniß des Lichts, und der Wiederscheine nicht einmahl alles, was zur Farbe der Körper gehört, sehen; wenigstens bemerkt er es nicht so, daß er im Stande wäre, die Natur genau nachzumachen. Also ist schon zu völlig genauer Beurtheilung der Farben, die man in der Natur vor sich sieht, eine Kenntniß des Lichts und der Wiederscheine nothwendig. Sehr richtig hat Cicero bemerkt, daß die Mahler in den Schatten und in den hervorstehenden Theilen der Körper viel mehr sehen, als andere. *) Da es aber unnöthig ist, die Wichtigkeit der Lehre von den Wiederscheinen weitläuftig zu beweisen, so gehen wir, ohne

*) Im Artikel Licht.

*) Quam multa vident pictores in umbris & in eminentia, quæ nos non videmus? Quæst. Acad. L. IV.

ohne uns länger hiebey aufzuhalten, zur Sache selbst.

Der Grundbegriff zur Theorie des Wiederscheines ist die Vorstellung, daß jeder Gegenstand von heller Farbe, als ein Licht anzusehen sey, das seine Farben gegen alle Seiten verbreitet. Nun muß aber alles, was zur Theorie der Kunst von dem Licht überhaupt angemerkt worden ist, auf jeden hellen Gegenstand zur Kentniß der Wiederscheine besonders angewendet werden. Da kömmt nun hauptsächlich die Stärke des wiederscheinenden Lichtes, und seine Würkung auf die Farben der Körper, darauf es fällt, in Betrachtung.

Eigentlich und die Sache mit mathematischer Genauigkeit betrachtet, verbreitet jeder sichtbare gefärbte Körper sein Licht, das ist, seine Farbe, auf alle um und neben ihm stehende Gegenstände, so wie ein angezündetes würkliches Licht alles umstehende erleuchtet: aber die Würkung des Wiederscheines ist nur unter gewissen Umständen merklich. Dieses muß aus der allgemeinen Theorie des Lichts beurtheilet werden. Die Erleuchtung eines Körpers ist um so viel größer, 1. je heller und brennender das Licht an sich selbst ist; 2. je näher es an dem zu erleuchtenden Gegenstand liegt, und 3. je gerader es auf seine Fläche fällt. Dieses ist aus der Theorie des Lichts überhaupt bekannt. *) Hiezu kommt 4. bey dem Wiederschein, als einem zweyten Lichte, noch die Beleuchtung des Gegenstandes von dem Hauptlicht in Betrachtung. Denn je heller das Hauptlicht auf einer Stelle ist, je schwächer ist daselbst die Würkung des Wiederscheines. Das Licht einer angezündeten Kerze, das bey Nacht große Würkung thut, ist beym hellen Tage von keiner Würkung. Ueberhaupt muß in Ansehung dieses vierten Punkts festgesetzt werden, daß das wiederscheinende Licht nur auf die Stellen einen merklichen Einfluß hat, die merklich dunkeler sind, als dieses wiederscheinende Licht selbst

*) S. Licht.

Diese vier Punkte sind die wahren Grundsätze, aus denen der Mahler abnehmen kann, wo der Einfluß der Wiederscheine merklich werde. Eine genaue mathematische Ausführung der Sache würde ein eigenes Werk erfodern, und ein solches Werk fehlet noch zur Vollständigkeit der Theorie der Mahlerey. Wir wollen also nur zur Probe einige Hauptfälle, wo jene Grundsätze können angewendet werden, anführen.

Aus dem vierten Punkt folget überhaupt, daß die Wiederscheine nur in den Schatten und halben Schatten recht merklich seyn können. Zwar nimmt jeder helle Körper, von einem nahe an ihm liegenden merklich helleren, etwas Licht an; aber der Unterschied der Helle zwischen dem Wiederscheinenden, und dem schon vorher vorhandenen Lichte muß schon sehr beträchtlich seyn, wenn die Würkung des Wiederscheines in die Augen fallen soll. Je dunkler also die Schatten sind, je merklicher ist auch der Einfluß der Wiederscheine. Sie sind also das Mittel, den Schatten einige Klarheit und Annehmlichkeit zu geben. Ohne sie würden die ganzen Schatten schwarz, und die halben Schatten kalt und matt seyn.

Daher muß der Mahler sorgfältig seyn, die Anordnung so zu machen, daß die dunkeln Stellen des Gemähldes natürlicher Weise durch Wiederscheine belebt werden können. Dieses ist einer der wichtigsten Punkte der Kunst des Mahlens, der allein umständlich ausgeführt zu werden verdiente.

Nach dieser allgemeinen Bemerkung, wo die Wiederscheine den besten Dienst leisten, mag nun die besondere Theorie derselben aus den drey ersten Punkten, als den eigentli-

chen Grundsätzen dieser Lehre, hergeleitet werden. Wir wollen nur einiges davon zum Beyspiel, wie man zu dieser Theorie gelangen kann, anführen.

Aus dem ersten Punkt folget, daß die hellesten Farben, nämlich die, darin das meiste Weiße gemischt ist, die stärksten Wiederscheine geben; weil das weiße Licht das stärkste ist. Es versteht sich aber von selbst, daß auch die Größe der hellen Masse zur Stärke der Wiederscheine in Betrachtung kommen müsse. Hat also der Mahler irgend eine in dunkeln Schatten liegende Stelle zu beleben, so muß er einen hellen Gegenstand so setzen, daß er durch seinen Schein die dunkeln Schatten durch Wiederscheine beleuchte. Wer nur einigermaaßen mit der Ausübung der Kunst bekannt ist, begreift leichte, was für Schwierigkeiten dieses in der mahlerischen Anordnung der Gemählde verursachet. Denn eben diese hellen Stellen verbreiten auch ihre Wiederscheine auf halbdunkele, auf die sie leicht zu stark ken Einfluß haben können

Aus dem zweyten Punkt muß die Entfernung des hellen Gegenstandes von dem dunkelen, das den Einfluß der Wiederscheine genießen soll, bestimmt werden. Was dem Hellen an Stärke fehlet, kann durch die Nähe ersetzt werden. Eine mittelmäßig helle Stelle nahe an einer dunkeln, wie z. B. eine helle Stelle auf der Schulter, gegen den Schatten am Halse, kann schon hinlängliche Wiederscheine geben.

Der dritte Punkt muß ebenfalls zu Vermehrung oder Verminderung der Wiederscheine in Betrachtung gezogen werden. Wäre die helle Stelle zu stark, oder zu schwach, als zur Beleuchtung der Schatten erfodert wird, und der Mahler könnte sich nicht anders helfen, so müßte er die Schwächung durch schiefern Einfallungswinkel der Wiederscheine bewürken; die Verstärkung aber durch gerades Einfallen derselben.

Also stehen dem Mahler allemal drey Mittel, seine Schatten durch Wiederscheine zu beleben, zu Dienste; und von seiner Beurtheilung hängt es ab, welches davon er in jedem besondern Fall wählen soll. Es giebt Fälle, wo genaue und mit mancherley Betrachtungen verbundene Ueberlegung nöthig ist, um das beste zu wählen. Wer diese Theorie hinlänglich erläutern wollte, müßte die mannichfaltigen Anwendungen dieser Mittel an würklich vorhandenen Beyspielen erläutern; welches aber ohne große Weitläuftigkeit nicht geschehen könnte. Wer sich die Mühe giebt, die Werke der größten Coloristen genau zu prüfen, wird fast allemal die Gründe entdeken, warum Licht und Schatten, Helles und Dunkeles, nebst den eigenthümlichen Farben, so wie er es sieht, und nicht anders von dem Mahler gewählt worden.

Nach der Stärke des wiederscheinenden Lichtes kommt sein Einfluß auf die Farben in Betrachtung. Jedes wiederscheinende Licht hat seine Farbe, die sich mit der eigenthümlichen Farbe des von dem Hauptlicht erleuchteten Körpers vermischt, folglich in dieser eine Veränderung verursachet. Die durch den Wiederschein verursachten Farben entstehen aus Vermischung der eigenthümlichen Farbe des Gegenstandes, auf den der Wiederschein fällt, und der Farbe, die der Wiederschein gebende Körper hat, so daß z. B. der von einem blauen Körper auf einen gelben fallende Wiederschein, eine grünliche Farbe verursachet, und so auch in andern Fällen. Besonderer daher entstehender Erscheinungen haben wir bereits an einem andern Orte erwähnet. *) Da man bey dem Mahler eine

*) S. Schatten gegen das Ende des Artikels.

eine gute Kenntniß der durch Mischung zweyer Farben entstehenden Veränderungen vorausgesetzet, so ist in der Theorie über diesen Punkt wenig zu erinnern.

Verschiedene scharfsinnige Bemerkungen über die Wiederscheine hat auch da Vinci gemacht,*) auf die wir den Künstler verweisen.

Eine besondere Art des Wiederscheines ist die Abbildung einiger Gegenstände im Wasser, die in Landschaften ofte so angenehme Würkung thut. Wenn der Mahler blos nach der Natur arbeitet, so zeiget ihm diese, welche Sachen er im Wasser als wiederscheinend zu mahlen hat. Arbeitet er aber aus Erfindung, so muß er sich genau an Regeln binden, die die mathematische Kenntniß des von Spiegeln zurükgeworfenen Lichts an die Hand giebt. Die Lage des Auges kommt hier vor allen Dingen in Betrachtung. Ist diese genau bestimmt, so kann der Mahler allemal nach den Regeln der Catoptrik leicht bestimmen, welche Gegenstände im Wasser sichtbar werden müssen, und wo jeder Punkt des wahren Gegenstandes im Wasser sich zeigen wird; denn dieses läßt sich mathematisch bestimmen. Indessen wird diese Materie von den Lehrern der Perspektiv insgemein übergangen, ob sie gleich eine besondere Ausführung verdiente. Lairesse giebt dem Mahler, dem die Theorie dieser Sache fehlet, ein mechanisches Mittel an, sich zu helfen. Nämlich man setzet auf einen Tisch, der die Fläche der zu mahlenden Landschaft vorstellt, ein Beken voll Wasser, und hinter demselben in der verhältnißmäßigen Höhe und Entfernung werden kleine Bilder von Bäumen, Gebäuden, u. d. gl. die man zu mahlen hat, hingesetzt. Sieht alsdenn der Mahler von dem eigentlichen Orte des Auges gegen das Wasserbeken, so kann er erfahren, was und wie viel von den Gegenständen durch den Wiederschein sichtbar wird.

Das wiederscheinende Bild ist um so viel heller, je weniger Licht auf das Wasser fällt, und um so viel dunkler, je heller das Wasser erleuchtet wird. Auf Wasser, das ganz im dunkeln steht, sind die wiederscheinenden Bilder beynahe so hell, als die Urbilder selbst.

Aber diese ganze Materie verdiente genauer und umständlicher abgehandelt zu werden, als es hier geschehen kann.

*) Traité de peinture im LXXV und den folgenden Cap.

Witz.

(Schöne Künste.)

Das Wort bedeutet ursprünglich überhaupt, was man itzt im allgemeinen Sinn Verstand, oder einen guten Kopf nennt, und ehedem nennte man einen Menschen von vorzüglichen Gaben des Geistes, einen witzigen Menschen. Gegenwärtig hat es einen etwas eingeschränktern Sinn, und man stellt sich itzt, wenigstens in der gelehrten Sprache, den Witz als eine besondere Gabe des Geistes vor, die vornehmlich in der Fertigkeit besteht, die mancherley Beziehungen und Verhältnisse eines Gegenstandes gegen andere schnell einzusehen und lebhaft zu fühlen. Doch scheinet diese Erklärung den Begriff nicht bestimmt und vollständig genug auszudrüken. Da es aber hier nicht um eine psychologische Zergliederung des Witzes zu thun ist, so begnügen wir uns, den Witz vornehmlich in Rüksicht seines Einflusses auf die Werke des Geschmaks zu betrachten.

Man kommt durchgehends darin überein, daß eine lebhafte Einbildungskraft die Grundlage des Witzes ausmache, und daß der, den man vorzüglich einen witzigen Kopf nennet, in seinen Vorstellungen mehr von einer

lebhaften Phantasie, als von Verstand im eigentlichen philosophischen Sinne dieses Worts, geleitet werde. Wie nun der Verstand überall auf deutliches und entwikeltes Denken zielet, so scheinet der Witz auf sinnliche, aber lebhafte sehr klare Vorstellungen zu lenken. Der Verstand zergliedert und betrachtet jeden Begriff, jede Vorstellung nach dem Einzelen, das darin ist, und findet seine Befriedigung in vollständiger Zergliederung; der Witz aber faßt den Begriff gern im Ganzen, mit sinnlicher Klarheit, und bestrebt sich, ihn lebhaft zu fühlen: darum verfährt er schnell, da der Verstand langsamer geht. Die lebhafte Einbildungskraft des witzigen Kopfes erweket bey jedem Begriffe eine Menge andrer Vorstellungen, die nach den Gesetzen der Einbildungskraft einige Beziehung darauf haben. Aehnlichkeit, Contrast, und jede andere, innere oder äußere Beziehung, bringt dem witzigen Kopf, indem er eine Vorstellung lebhaft empfindet, jene andere damit verbundene, zugleich in die Phantasie. Dadurch wird die Lebhaftigkeit der Vorstellung erhöhet; sie gefällt oder mißfällt dem witzigen Kopf mehr, als dem Menschen von Verstande.

Da die Einbildungskraft sich mehr mit dem äußerlichen Ansehen der Dinge, mit ihrer Form und Gestalt, als mit ihrer innern Beschaffenheit beschäfftiget, so dringet der Witz auch nicht tief in die Sachen hinein; der Schein befriediget ihn, wo der Verstand Würklichkeit oder Realität sucht. Indessen kommt es auch hiebey auf den Grad des Scharfsinnes an, der mit dem Witz verbunden ist. Fehlet sie ihm, so artet dieser in Albernheit aus. Nichts ist verständigen Menschen ekelhafter und abgeschmakter als die Aeußerungen einer lebhaften Einbildungskraft, die ganz von Beurtheilungskraft verlassen ist.

Es scheinet, daß die Hauptneigung des witzigen Kopfes darauf gehe, daß er sich mit dem, was die Dinge, die er sich vorstellt, gefallendes, oder mißfallendes haben, beschäfftige. Wie die Kinder mit dem Gelde spielen, und keinen Unterschied zwischen gemüntztem Gold und den sogenannten Zahl- oder Rechenpfennigen machen, gerade so geht der Hang des Witzes auf das, was die Vorstellungen an sich ergötzendes haben, ohne auf den anderweitigen Gebrauch derselben zu sehen. Eine Begebenheit, die sich auf Glük oder Unglük bezieht, und die andern ihrer Folge halber merkwürdig ist, rührt den witzigen Kopf mehr durch ihre Beschaffenheit, als durch ihre Folgen; er lacht bisweilen über das, was andern Thränen auspreßt, und ärgert sich, wo andere sich freuen. An sich selbst betrachtet, ist der Witz leichtsinnig, indem er die Dinge nicht in ihren Folgen oder Würkungen, sondern in ihren Beziehungen auf die Beschäfftigung der Einbildungskraft, beurtheilt; er ist uneigennützig und ergötzt sich an Dingen, die der nachdenkende Verstand für schädlich halten würde. Es ist daher nicht selten, daß bey Menschen von recht herrschendem Witz, wenig Herz, das ist, wenig von den sonst gewöhnlichen Empfindungen zärtlicher Art, angetroffen wird.

Dieser starke Hang jedes Dinges in dem, was es in seiner Beschaffenheit oder Form lustiges, gefälliges oder ergötzendes hat, zu betrachten und zu genießen, macht den Witz erfinderisch bey jeder Vorstellung, aus dem ganzen Vorrath der in der Einbildungskraft liegenden Begriffe, alles herbey zu rufen, was zur Belebung der Hauptvorstellung dienet. Daher kommen die vielen Bilder, die mannichfaltigen Vergleichungen, die Nebenbegriffe und seltenen Einfälle in den Reden des witzigen Kopfes.

Es

Es erhellet hieraus, daß der Witz eine der Grundlagen des zur Kunst nöthigen Gemes sey. Denn da die lebhafte Rührung der Einbildungskraft eine der nothwendigsten Würkungen der Werke des Geschmaks ist, der Witz aber gerade dahin zielt, so ist er eines der Hauptmittel, einem Gegenstand, der an sich nicht Reizung genug hätte, ästhetische Kraft zu geben. Eine an sich unbedeutende Begebenheit, von einem witzigen Kopf erzählt, kann sehr unterhaltend werden. Der gemeinste Gedanken, die Schilderung des unerheblichsten Gegenstandes gewinnt durch den Einfluß des Witzes einen Reiz, der ihn für Menschen von Geschmak höchst angenehm macht.

Wenn er aber in Werken des Geschmaks diesen Dienst leisten soll, so muß er mit Scharfsinn verbunden und von Verstand und guter Beurtheilung geleitet werden. Ohne Scharfsinn wird er leicht falsch, ausschweifend und so gar abgeschmakt; und wenn ihn nicht eine richtige Beurtheilung begleitet, so wird er unzeitig, abentheuerlich, übertrieben und schädlich.

Man muß überhaupt die Aeußerungen des Witzes als ein Gewürz ansehen, und gerade den Gebrauch davon machen, der bey Zurichtung einer Mahlzeit von diesem gemacht wird. Ganz von Gewürze wird kein Gericht gemacht; doch etwa ein kleines Schälchen mehr zur Wollust als zur Nahrung hingesetzt. Aber jede zur Nahrung bestimmte Speise wird damit etwas erhöhet; es sey denn, daß sie schon an sich hinlänglichen Reiz für den Geschmak habe. Gerade so verhält es sich mit dem Witze. Blos witzig können kleinere zur Ergözung und zum Scherz gemachte Werke der Kunst seyn; aber in größern Werken, die schon eine höhere Bestimmung haben, muß er niemals herrschend seyn, sondern blos der schon an sich wichtigen Materie einen etwas erhöheten Geschmak geben.

Zu viel Witz, auch da, wo sein mäßiger Gebrauch nöthig ist, ermüdet, unterdrükt die den Geist und das Herz nährenden Kräfte, die schon in dem Stoff liegen, und macht, daß das, was nüzlich seyn sollte, blos angenehm wird. Ist er einmal im Reiche des Geschmaks herrschend geworden, so thut er eben die verderbliche Würkung, die der unmäßige Gebrauch des Gewürzes in der Lebensart der Wollüstlinge thut, die allen Geschmak an nahrhaften und gesunden Speisen verlieren, und deswegen in eine Weichlichkeit versinken, in der alle Stärke des Körpers verloren geht. Verschwendung des Witzes zeiget allemal den Verfall des Geschmaks; und ein Volk, das in den Werken des Geschmaks sich vorzüglich nach Witz umsieht, ist schon so verdorben, daß die schönen Künste die heilsameste Würkung, die man von ihnen zu erwarten hat, an ihm nichts mehr thun können. Die gründlichste Rede, darin ein solches Volk zu ernstlicher Ueberlegung dessen, was zu seinem wahren Interesse dienet, ermahnet würde, thäte weniger Würkung, als ein witziger Einfall. Weit mehr richten die schönen Künste bey einem Volk aus, dessen Geschmak noch rauh und ungeläutert ist, als bey dem, dessen Geschmak durch übertriebenen Gebrauch des Witzes die Schwächung der Weichlichkeit erfahren hat. Darum sollten Kunstrichter, denen die Ausbreitung des wahren und gründlichen Geschmaks am Herzen liegt, auf nichts mehr wachen, als auf die Hintertreibung des Mißbrauches, der insgemein von dem Witze gemacht wird, so bald die schönen Künste bis zu einer gewissen Verfeinerung getrieben worden.

Da der Witz eigentlich dazu dienet, daß gewisse Vorstellungen, die in

ihrer wesentlichen Beschaffenheit die Aufmerksamkeit nicht genug reizen, dadurch Leben und ästhetische Kraft bekommen; so versteht es sich von selbst, daß sein Gebrauch bey Gegenständen, die an sich Lebhaftigkeit und Reizung genug haben, überflüßig, auch wol gar schädlich sey. Wie er einen gemeinen Gedanken erhebt, so benimmt er einem starken und wichtigen etwas von seiner Kraft, indem er die Aufmerksamkeit von dem Wesentlichen auf etwas Zufälliges lenket. Wo der Verstand durch große und wichtige Wahrheit zu erleuchten, oder wo das Herz durch pathetische oder zärtliche Gegenstände zu rühren ist, da bleibt der Witz ausgeschlossen. So unumgänglich er zu blos unterhaltenden Werken, zu dem lustigen Schauspiel und zu der spottenden Satyre ist, so übel wäre er in dem Trauerspiel und in andern pathetischen Werken angewendet. Je feiner er ist, je mehr beleidigt er den guten Geschmak, wo das Herz blos empfinden, oder der Verstand blos erkennen und beurtheilen will.

Wolklang.

(Redende Künste.)

Es ist schon an mehrern Stellen dieses Werks angemerkt worden, daß das Gehör weit lebhafter und nachdrücklicher empfindet, als das Gesicht; daß angenehme und widrige Töne stärker auf uns würken, als dergleichen Farben und Figur. Hierauf gründet sich die Nothwendigkeit den Werken der redenden Künste Wolklang zu geben. Schon die gemeine Rede des täglichen Umganges verlieret einen großen Theil ihrer Kraft, wenn sie nicht wenigstens mit einer gewissen Leichtigkeit fließt, und sie wird sehr unangenehm und widrig, wenn sie alles Wolklanges beraubt ist. Wo das Ohr sich beleidiget fühlt, da merkt man nicht auf den Sinn der Rede. Man kann, angenehme, so gar wichtige Sachen sagen, und doch, wenn es in einem holperigen Ausdruk geschieht, damit dem Gehör, das gar sehr empfindlich ist, beschwerlich fallen. †) Der Wolklang räumt nicht nur jeden Anstoß des Gehöres, der die Aufmerksamkeit auf den Sinn der Rede stöhren würde, aus dem Wege, sondern verursachet, daß man die Rede mit Lust höret, und daß die empfindsame Lage des Gemüthes, die den Eindruk sehr befördert, unterstüzt und verstärkt wird. Dieses haben wir bereits an andern Stellen dieses Werks außer Zweifel gesetzt. *)

Der Wolklang ist demnach in Werken des Geschmaks nicht blos als eine Annehmlichkeit, sondern als ein zur Unterstüzung der in der Rede liegenden Kraft anzusehen. Es ist bekannt genug, daß Vorstellungen und Gedanken von mittelmäßiger Kraft durch einen höchst wolklingenden Ton, besonders durch ein gutes Sylbenmaaß, sehr große Rührung hervorbringen können. Wenn Haller sagt:

O selig! wen sein gut Geschike
Bewahrt vor großem Ruhm und Glüke
Der, was die Welt erhebt, verlacht.

so macht der Wolklang des Ausdruks, daß die Gedanken desto lebhafter rühren, und leicht im Gedächtniß bleiben; daß der, der dieselben Gedanken schon oft mag gehört, oder selbst gehabt haben, ohne sonderlich davon gerührt zu werden, itzt ihre volle Kraft empfindet. Mancher Vers des Homers, dessen Inhalt wenig Aufmerksamkeit würde nach sich gezogen haben, ist durch den Wolklang zur Würde

†) Quamvis enim suaves, gravesque sententiæ, tamen, si inconditis verbis efferuntur, offendent aures, quarum est judicium superbissimum. Cic. Orat.

*) S. Klang; Ton; Rhythmus; Metrisch.

Würde eines Denkſpruchs oder gar eines wichtigen Sprüchworts erhoben worden.

Was ein ſchönes und lebhaftes Colorit in der Mahlerey iſt, das iſt der Wolklang für die Werke der redenden Künſte. Für das Gedicht insbeſonder iſt er ſo weſentlich, daß der Mangel deſſelben allein es von dem Gebiet der Poeſie ausſchließt. Iſt er nicht die erſte und wichtigſte Eigenſchaft der Werke der Beredſamkeit und Dichtkunſt, ſo iſt er doch eine nothwendige; denn die beſten Gedanken können durch übel klingenden Ausdruk ihre Kraft verlieren.

Darum iſt es ſehr wichtig, daß Redner und Dichter beſondern und ernſtlichen Fleiß darauf wenden, ihre Werke wolklingend zu machen.

Ohne große Weitläuftigkeit, und ohne ſehr ſchwerfällig zu werden, läßt ſich nicht alles, was zur Erreichung des Wolklanges gehört, anzeigen. †) Wir müſſen uns nur auf das allgemeineſte und wichtigſte dieſer Materie einſchränken. Das meiſte hängt ohnedem mehr von einem feinen Gehör und einer fleißigen Uebung im Hören, als von theoretiſchen Kenntniſſen ab. Deswegen giebt auch Quintilian dem angehenden Redner den Rath, ſich fleißig im mündlichen Vortrag zu üben, und andern aufmerkſam zuzuhören. Man glaubt oft nicht übelklingend geſchrieben zu haben, bis man verſucht, das geſchriebene gut vorzutragen. Da zeiget ſich dann gar oft, daß man nur zu ſehr gefehlt habe.

Der Wolklang hängt, wie Cicero wol angemerkt hat, vom Klang und dem Numerus ab. ††) Den Klang geben die einzelen Sylben und die aus dieſen zuſammengeſetzten Wörter, die an ſich mehr oder weniger wolklingend ſind; und ihre Stellung. Denn dieſelbe Sylbe und daſſelbe Wort klingt völler, beſſer, nachdrüklicher, nachdem ſeine Stellung neben den übrigen ihm Nachdruk oder Flüchtigkeit giebt, ſeine Ausſprache erleichtert, oder ſchwerer macht. Der Redner macht die Wörter nicht, er muß ſie nehmen, wie ſie ihm von dem eingeführten Gebrauche gegeben werden. Doch bleibet ihm in gar viel Fällen die Wahl derſelben. Giebt es nicht gänzlich gleichgültige Wörter, ſo verſtattet doch die Wendung, die einem des beſſern Klanges halber gewählten Worte, die geſuchte Bedeutung giebt, gar oft eine Wahl. Und wenn auch dieſe gar nicht ſtatt hätte, wenn ein minder wolklingendes Wort aus Noth zu wählen wäre, ſo kann es allemal ſo geſtellt werden, daß es dem guten Klang keinen merklichen Schaden thut.

Man muß ſich nur dafür in Acht nehmen, daß nicht Wörter von ſchlechtem Klange da ſtehen, wo der oratoriſche Accent liegt, ſondern da, wo der Ton ſinkt, und die Bewegung leicht und ſchnell iſt. Man muß ſich hüten, harte Sylben auf harte folgen zu laſſen. Iſt irgendwo eine Sylbe von harter oder ſchwerer Ausſprache unvermeidlich, ſo geht es doch faſt allemal an, die Ausſprache derſelben durch eine vorhergehende, oder nachfolgende ſchikliche Sylbe ſo zu erleichtern, daß das rauhe oder ſchwere faſt unmerklich wird.

So viel möglich iſt, muß man ſich dafür hüten, daß der Accent nicht auf Sylben von ſchlechtem Klang falle. Und meiſtentheils kann dieſes vermieden werden; denn wir haben eine Menge blos einſylbiger Wörter, die vor oder nach einem zweyſylbigen geſetzt, in dieſem den Accent verändern. Mehr einſylbige Wörter, deren jedes

†) De verbis componendis, ſyllabis, propemodum dinumerandis et dimetiendis loquemur, quæ etiam ſi ſunt neceſſaria, tamen fiunt magnificentius, quam dicuntur. Cic. in Orat.

††) Duæ ſunt res, quæ permulceant aures, ſonus et numerus. l. c.

einen Accent hat, hintereinander gesetzt, würden einen sehr übeln Klang machen; aber zwey oder drey lassen sich oft so stellen, daß eines den Accent allein auf sich zieht, und daß sie zusammen, wie ein einziges Wort klingen.

Wir können uns aber nicht in alle Kleinigkeiten einlassen, wodurch der Klang der Wörter im Zusammenhange mit andern kann verbessert werden, ob wir gleich wünschten, daß jemand sich die Mühe gäbe, sie zu sammeln. Es ist keine Sprache, in der nicht sehr viel Abweichungen von den gewöhnlichen grammatischen Regeln, blos des Wolklanges halber vorkommen. Man dürfte nur alle diese Fälle sammeln, so würde man sehen, wie vielerley Mittel es giebt, den Uebelklang einzeler Wörter zu verbessern. Hieher gehört auch, was wir über den Klang der Wörter, und über das unangenehme Zusammenstoßen einiger Buchstaben anderswo angemerkt haben. *)

Eine zu öftere Wiederholung derselben, oder ähnlich klingender Wörter, besonders gleicher Endungen, ist des Wolklanges halber, so viel möglich zu vermeiden. Erfodert es die Nothwendigkeit, ein Wort in einem kurzen Umfang der Rede mehrmal zu brauchen, so muß man darauf sehen, daß das Unangenehme der Wiederholung durch die Mannichfaltigkeit des Rhythmischen in den verschiedenen Sätzen, da es vorkommt, verbessert werde

Wir müssen aber nicht unbemerkt lassen, daß der Klang nicht, wie es doch scheinet, von dem bloßen Schall der Wörter allein abhängt, sondern durch den Sinn derselben merklich unterstützt wird. Ist dieser leicht, und sind die Gedanken angenehm, so findet man auch einen mittelmäßigen Klang gut, hingegen würde der vollkommenste mechanische Bau der Rede nicht wolklingend scheinen, wenn der Sinn schwer zu fassen, oder wenn sonst etwas beleidigendes oder anstößiges darin wäre. Wie eine mittelmäßige Farbe auf einem Gesichte von großer Schönheit angenehm ist, hingegen das schönste Colorit auf einem häßlichen Gesicht wenig gefällt, so verhält es sich auch mit dem Wolklang der Rede. Den besten Klang giebt allemal ein reizender Gedanken, wenn nur der Ausdruk desselben nichts anstößiges, oder holpriges hat.

Der andere Hauptpunkt, worauf es bey dem Wolklang ankommt, ist der Numerus, oder das Rhythmische des Ganges. Von diesem sprechen wir in einem besondern Artikel. Wir merken hier nur als eine Hauptsache an, daß erst denn die Rede recht wolklingend wird, wenn ihr Gang dem Inhalt derselben vollkommen angemessen ist. Die genaueste Ueberlegung des innern Tones, oder der Stimmen des Gemüthes, in der sich der Redende befindet, muß die Art des Ganges der Rede bestimmen. Das Sittliche und Leidenschaftliche dieser Gemüthslage, der Grad desselben, das Gelassene, das Lebhafte, das Zärtliche und das Strenge, oder was sonst das ἦθος und das πάθος, das in der Rede herrscht, näher bestimmt, muß dem Ausdruk die wahre Bewegung und den rechten Ton geben.

Für so nothwendig wir den Wolklang halten, so wünschten wir doch nicht, daß er als die vornehmste Eigenschaft der Werke redender Künste angesehen würde. Man muß ihn immer wie ein Kleid betrachten, das nur denn etwas gilt, wenn die Person unsre Aufmerksamkeit verdienet. Wer die größte Schönheit im Wolklange sucht, läuft Gefahr, wichtigere Fehler zu begehen, als wer ihn ganz versäumt. Man kann ihm wol etwas von dem Sprachgebrauch aufopfern, aber ihm zu gefallen, soll

*) S. Klang; Lüke.

man

man nie den Gedanken schwächen, oder auf andere Weise verstellen. Auch muß man seinen Werth nicht so hoch sehen, daß man ihn für hinlänglich hielte, die Werke des Geschmaks schätzbar zu machen. Wer alles dem guten Klang aufopfert, wird nie etwas wichtiges schreiben. Man muß das Ohr nicht zu sybaritischer Weichlichkeit gewöhnen. Eine ernsthafte von wichtigen Dingen angefüllte Rede könnte durch übertriebenen Wolklang verdorben werden. Wie die Mahler ernsthafte Gegenstände nicht mit der höchsten Lieblichkeit der Farben mahlen, und wie sie einem Athleten nicht mit so sanften und verfließenden Umrissen zeichnen, die der weiblichen Schönheit eigen sind; so muß man es auch mit dem Wolklang machen, der allemal mit dem Inhalt übereinstimmend seyn muß.

Wörter.
(Redende Künste.)

Wir betrachten hier die Wörter nicht in ihrer ganzen Beschaffenheit und Bedeutung, als die Elemente der Sprache, sondern blos nach der besondern ästhetischen Kraft, die in einigen derselben liegt. Der Sprachlehrer zeiget, wie die Wörter gewählt, zusammengesetzt, und wie das Veränderliche darin müsse bestimmt werden, um für jeden Fall das auszudrüken, was man zu sagen hat. Von diesem allgemeinen Gebrauch der Wörter ist hier die Rede nicht; sondern blos von dem, was Redner oder Dichter in gewissen Fällen, in Absicht des ästhetischen Gebrauchs besonderer Wörter zu überlegen haben. Redner und Dichter müssen sich so verständlich und so richtig ausdrüken, als es zum gemeinen Gebrauch nöthig ist; also kommt hier eigentlich nicht die Wahl der Wörter, in Absicht auf Verständlichkeit und Richtigkeit, sondern in Rüksicht auf die ästhetischen Eigenschaften in Betrachtung.

In den redenden Künsten werden die Wörter in Rüksicht auf den Klang, und auf das Aesthetische der Bedeutung beurtheilet. Von dem Klang ist bereits gesprochen worden, *) also ist noch das Aesthetische der Bedeutung zu betrachten. Was wir darunter verstehen, ist bereits anderswo hinlänglich gezeiget worden **) Die Redner und noch mehr die Dichter müssen sich ein besonderes Studium aus der Erwägung der ästhetischen Eigenschaften der Wörter machen. Denn erst alsdenn ist der Ausdruk vollkommen, wenn die Wörter den Charakter haben, der mit dem Inhalt übereinstimmt, wenn sie edel, hoch, comisch, pathetisch, angenehm, nachdrüklich und überhaupt genau in dem Ton und Charakter der Materie sind, zu deren Ausdruk sie gebraucht werden. Ein hohes Wort zum Ausdruk eines gemeinen Gedankens, wird lächerlich, und ein niedriges Wort zu Bezeichnung eines hohen oder edeln Begriffs, ist anstößig.

Die genaue Kenntniß der ästhetischen Eigenschaft eines Wortes erfodert nicht nur eine sehr genaue Bekanntschaft mit der Sprache, sondern auch Kenntniß der Welt, oder der verschiedenen Stände der Menschen, und einen sehr feinen Geschmak; denn ofte hangen sie von kaum merklichen Kleinigkeiten ab.

Die Beredsamkeit folget in der Wahl der Wörter nicht eben denselben Maximen, nach denen die Dichtkunst sie wählet. Zwar vermeiden beyde alles gemeine, niedrige, durch den gemeinesten Gebrauch abgenutzte; alles was unangenehme oder widrige Nebenbegriffe erwekt. Die Beredsamkeit aber begnüget sich, aus den

*) S. Klang und Wolklang.
**) S. Ausdruk S. 138 f. f.

bekanntesten Wörtern die edelsten und besten auszusuchen. Die Dichtkunst hingegen liebt das fremde, ungewöhnliche, das ihrem Ausdruk etwas außerordentliches giebt. Da Ton und Sprache des Dichters schon an sich etwas außerordentliches und enthusiastisches haben, so schiken sich auch dergleichen Wörter für die poetische Sprache. Schon die Griechen haben uns Beyspiele dieser besondern Wahl poetischer Wörter gegeben. Wir haben aber schon anderswo von der Nothwendigkeit, und von der nähern Beschaffenheit der, der Dichtkunst eigenen Sprache, unsere Meynung geäußert. *)

Nicht nur in Wörtern, wodurch man Hauptbegriffe ausdrükt, oder einzele merkwürdige Dinge bezeichnet, sucht die Dichtkunst etwas eigenes zu behaupten, sondern auch in solchen, die zur Verbindung der Begriffe, zum Schwung und zur Wendung der Gedanken dienen. Und wo sie aus Noth die Verbindungswörter aus der gemeinen täglichen Sprache des Umganges braucht, weiß sie ihnen doch durch fremde Stellung und einen nachdrüklichen Gebrauch einen höheren Ton zu geben. **)

Wulst.

(Baukunst.)

Ein großes, oder auch nur mittelmäßiges Glied, das nach einem unterwärts laufenden Viertelskreis gebauchet ist. Seine Ausladung wird insgemein $\frac{2}{3}$ der Höhe genommen. Die Figur des Wulsts ist im Artikel Glieder nachzusehen. Insgemein wird er von einem Band und einem Riemen eingeschlossen.

Wunderbar.

(Dichtkunst.)

Ist eigentlich nach dem gemeinen Sprachgebrauch alles, was Bewundrung erwekt, oder verdienet. Doch scheinet das Wunderbare, das insgemein für den höchsten poetischen Stoff gehalten wird, und was man in der hohen Epopöe anzutreffen gewohnt ist, von einer besondern und vorzüglichen Art zu seyn. Wir bewundern alles, was unsre Erwartung und unsre Begriffe, oder das gemeine Maaß, nach welchem wir die Dinge schätzen, oder für die Aufmerksamkeit abwägen, merklich übertrifft. Jedes ungewöhnliche Talent; jede Tugend und jedes Laster, dessen Größe weit über die gemeinen Schranken geht; kurz jedes außerordentliche in der körperlichen oder sittlichen Welt erwekt Bewundrung: aber deswegen wird nicht jedes außerordentliche zu dem Wunderbaren gerechnet, wovon hier die Rede ist.

Einige Kunstrichter scheinen dieses Wunderbare blos in dem Uebernatürlichen zu setzen, das durch würkliche Wunderwerke der Allmacht geschieht. Aber dadurch schränken sie diesen Begriff zu eng ein. Auch natürliche Dinge können so außerordentlich und so sehr über unsre Erwartungen seyn, daß man sie zum Wunderbaren rechnet. Miltons Himmel und Hölle, und die unermeßlichen ätherischen Weltgegenden, die Klopstoks reiche Phantasie erschaffen hat, scheinen zu dem ächten Wunderbaren zu gehören.

Wir würden außer diesem auch noch das zum Wunderbaren rechnen, was uns Gegenstände schildert, die zu der würklichen Welt oder Natur gehören, oder zu gehören scheinen, aber so völlig unerwartet und außerordentlich sind, daß sie uns die Natur in einer zwar nicht widersprechenden, aber völlig neuen, außerordentlichen und höheren Gestalt zeigen, und dadurch die Bewundrung hervorbringen, von der wir in einem eigenen Artikel gesprochen haben. Was zwar die Begriffe, die wir von der Welt und dem Lauf der Natur haben, nicht gera-

*) S. Prosa; poetische Sprache.

**) S. Ton.

geradezu aufhebet, aber sie sehr weit übertrifft. Denn so außerordentlich und ungewöhnlich auch die Dinge sind, die man uns erzählt oder beschreibt, so setzen sie uns nicht in Bewundrung, wann wir gar keine Wahrheit oder natürliche Möglichkeit darin entdeken. Die Aufschneidereyen, dergleichen in Lucians wahrhafter Geschichte vorkommen, und die unsern Begriffen ganz widersprechenden Erdichtungen in Holbergs unterirrdischen Reisen, werden schwerlich von jemand zu dem Wunderbaren gezählt werden, wodurch der epische Dichter seinen Stoff erhöhen könnte. Wir bemerken gleich, daß sie völlig willkührlich und gar nicht im Ernste gemeynt sind. Es kostet der Einbildungskraft nichts, dergleichen außerordentliche Dinge zu ersinden, die gar keine Beziehung oder Verbindung mit der würklichen Welt haben Aber höchst außerordentliche Nachrichten, oder Dichtungen, die noch Realität oder Wahrheit zum Grund haben, die sich mit der würklichen Natur vertragen, aber unsre Erwartungen sehr weit übertreffen, die bey allem Außerordentlichen, das sie haben, möglich und einigermaaßen wahrscheinlich sind, setzen uns in Bewundrung. Wunderbar wäre für Unwissende, eine wahrhafte Beschreibung der unermeßlichen Größe und höchst ordentlichen Einrichtung des Weltgebäudes, die den großen Begriffen gemäß wäre, die die Astronomen davon haben. Wunderbar, wiewol aus natürlichen und vorhandenen Ursachen begreiflich, ist die Sündfluth, wie sie in der Noachide beschrieben ist. Wunderbar wäre auch für die Einwohner eines ebenen und anmuthigen Landes, die wahrhafte Schilderung der Länder, die aus aufgethürmten Alpen bestehen.

Eben darum, weil das ächte Wunderbare, so außerordentlich es ist, sich noch mit unsern Begriffen vertragen, und noch Wahrscheinlichkeit behalten muß, ist es schwer zu erreichen, obgleich jede wilde Phantasie an außerordentlichen Vorstellungen reich ist. Die Einbildungskraft allein ist zur Erfindung des Wunderbaren nicht hinreichend, sie muß von Kenntniß der würklichen, körperlichen und sittlichen Welt, und von guter Urtheilskraft unterstützt werden, sonst werden ihre außerordentlichen Vorstellungen schimärisch, ausschweifend und abgeschmakt. Wie ausgebreiteter die Kenntniß ist, die der Dichter von der würklichen Natur hat, so viel leichter wird ihm, wenn es ihm sonst nicht an Erfindung und Dichtungskraft fehlet, die Schöpfung des Wunderbaren. Wenn er schon mehr, als die, für die er arbeitet, weiß; wenn er tiefer, als sie in die körperliche und geistliche Welt hineinschaut, so giebt ihm dieses Gelegenheit, seine Vorstellungen noch mehr zu erhöhen, und sie bis ins Wunderbare zu treiben. Hätte Klopstok so wenig von der unermeßlichen Größe des Weltgebäudes gewußt, als Homer, und hätte er von der Gottheit so eingeschränkte Begriffe gehabt, wie der griechische Barde, so würde ein großer Theil des Wunderbaren in seinem Meßias weggeblieben seyn. Der Dichter, dessen Kenntnisse schon weiter reichen, als die allgemeinen Kenntnisse seiner Zeit, der eben dadurch Gelegenheit gehabt hat, die höhere Wollust des Geistes, die Bewundrung zu fühlen, wird dadurch angereizt und auch in Stand gesetzt, andre durch das Wunderbare zu rühren.

Wir finden deswegen das Wunderbare weit seltener in Ossians Gedichten, als in den andern uns bekannten Epopöen; denn der Barde lebte unter einem durchaus unwissenden Volke, und seine Kenntnisse erstrekten sich eben nicht merklich weiter, als die allgemeinen Kenntnisse seiner

Zeit

Zeit giengen. Er fand in dem, was er mehr wissen mochte, als das Volk, unter dem er lebte, wenig Veranlassung, seine Vorstellungen bis ins Wunderbare zu treiben. Aber Homer scheinet ungleich mehr Kenntnisse der körperlichen und sittlichen Welt gehabt zu haben, als die, für die er seine Gesänge dichtete. Er scheinet viel fremde in seinem Lande noch verborgene Kenntnisse gehabt zu haben. Eben deswegen fiel er darauf, sie durch eine Menge außerordentlicher Dinge, deren Erfindung ihm seine Kenntniß erleichterte, seine Zuhörer in Bewundrung zu setzen. Es erhellet hieraus, daß die blos körperliche Natur eben so wol, als die unsichtbare Geisterwelt, auf Erfindung des Wunderbaren führet. Denn jede unerwartete und sehr erhöhte Kenntniß des Möglichen oder Würklichen aus beyden Welten, setzt uns in Bewundrung.

Das Wunderbare ist eine der vorzüglichsten ästhetischen Eigenschaften. Es hat einen großen Reiz für die Gemüther der Menschen, die es mit ungemeiner Begierde vernehmen. Kommt denn irgend ein merklicher Grad der Wahrscheinlichkeit dazu, so sind sie sehr geneigt, das Erdichtete für Wahr zu halten. Darum ist es ein sehr kräftiges Mittel, so wol auf die Vorstellungskraft, als auf die Empfindung zu würken. Der Hang zum Außerordentlichen ist so stark bey den Menschen, daß er es nicht nur mit dem größten Wolgefallen anhöret, sondern in der Trunkenheit der Bewundrung sich auch willig dahin leiten läßt, wohin man ihn führen will.

Wenn aber das Wunderbare seine Würkung thun soll, so muß es, wie wir schon angemerkt haben, glaubwürdig und auch begreiflich seyn, damit man es nicht sogleich verwerfe. Deswegen muß der Dichter dabey genaue Rükſicht auf die Kenntnisse der Personen, für die er dichtet, nehmen. Kinder, und einem Volke, dessen Zustand in Absicht auf Kenntnisse mit der Kindheit übereinkommt, kann die äsopische Fabel gar wol durch das Wunderbare der vernünftig denkenden und redenden Thiere gefallen: uns sind diese Thiere nichts Wunderbares; wir wissen es, daß es der Dichter in diesem Stük nicht im Ernste meynet. So ist beym Homer manches, das zu seiner Zeit ein ächtes Wunderbares war, für uns nichts, wenn wir uns nicht in seine Zeit versetzen. Man kann gegenwärtig das Wunderbare, das aus der alten Götterlehre geschöpft wird, so wenig mehr brauchen, als das, was sich auf das System der Gnomen und Sylphen gründet. Aber es war eine Zeit, und bey vielen unwissenden Völkern ist sie noch, da wahres und ächtes Wunderbares daraus konnte genommen werden.

Hingegen würde manches Wunderbare in dem Meßias, das uns in angenehmes Erstaunen setzt, bey einem ganz unwissendem Volke seiner völligen Unbegreiflichkeit halber nicht die geringste Würkung thun. Unsre Begriffe und Kenntnisse von dem herrlichen Bau der Welt, die wie den Entdekungen der Astronomen zu danken haben, und die schon an sich wunderbar sind, erleichtern das Begreifen der erstaunlichen Vorstellungen des Dichters, die bey keinem ganz unwissenden Volk Eindruk machen könnten.

Z.

Zahnschnitt.
(Baukunst.)

Sind kleine Zierrathen an dem Band, der sich in einigen Gebälken zwischen dem Fries und dem Kranz befindet. Man sehe die Abbildung davon in der ersten Figur des Artikels **Kranz**, wo die Zahnschnitte durch die Zahl 9 bezeichnet sind. Man macht sie insgemein so, daß die Höhe eines Zahnes seine Breite um $\frac{1}{4}$ auch wol gar um $\frac{1}{3}$ übertrifft; die Zwischentiefen aber, oder der ausgeschnittene Raum zwischen zwey Zähnen, verhält sich zu der Breite des Zahnes wie 2. zu 3.

Diese Zierrath hat freylich nicht viel auf sich; doch dienet sie, die Mannichfaltigkeit und das Ansehen des Reichthums zu vermehren, und das Glatte zu unterbrechen. Und da man es einmal gewohnt ist, sie an ganz zierlichen jonischen und corinthischen Säulenordnungen zu sehen, so würde man diese Gebälke ohne die Zahnschnitte zu leer finden. Ohne Zweifel hat irgend ein ehemaliger Gebrauch an dieser Stelle hervorstehender Latten, die Baumeister veranlasset, die Zahnschnitte als Zierrathen anzubringen. An den Giebelgesimsen stellen sie in der That die hervorstehenden Latten vor. Es ist aber eben deswegen dem guten Geschmak entgegen, daß man sie da senkrecht herunter stehen macht, da sie natürlicher Weise mit dem Giebelkranz selbst einen rechten Winkel machen sollten.

Zeichnende Künste.

Unter dieser allgemeinen Benennung begreift man die ganze Classe der schönen Künste, die durch Darstellung sichtbarer Formen auf die Gemüther würken, bey denen folglich die Zeichnung dieser Formen das Wesentliche der Kunst ausmacht. Diese Künste haben ihr Fundament in der ästhetischen Kraft, die in den Formen der Körper liegt, von welcher an seinem Ort gesprochen worden. *) Ein feines und lebhaftes Gefühl für alle Arten dieser Kraft und ein scharfes Auge, das die mannichfaltigen Formen in der Natur sehr bestimmt und getreu faßt, sind die wesentlichsten Talente zu diesen Künsten.

Man hat auf so vielfältige Weise versucht die sichtbaren Formen, als Gegenstände des Geschmaks darzustellen, daß der Hauptstamm der zeichnenden Künste sich in sehr viele Zweyge verbreitet hat. Zuerst sind zwey Hauptäste zu unterscheiden. An dem einen hangen die Zweyge der zeichnenden Kunst, die die Formen körperlich bilden, und an dem andern die, welche sich nur flach aber durch die Zauberkraft der Vermischung des Lichts und Schattens so darstellen, daß das Auge die würklich körperliche Form zu sehen glaubt. Jene werden auch die bildenden Künste genennt, weil sie unförmliche körperliche Massen zu schönen Formen bilden. Doch scheinet der Sprachgebrauch die Baukunst nicht mit unter diesem allgemeinen Namen zu begreifen, ob sie gleich mit den andern dieses gemein hat, daß sie aus unförmlichen Massen schöne Formen zusammensetzet.

Die bildenden Künste theilen sich wieder in viel besondere Zweyge, die man

*) S. Form.

man aber mehr durch die Behandlung und durch das mechanische Verfahren, als durch den Geist oder den Stoff, den sie darstellen, unterscheidet. Wir haben der Hauptzweyge schon besondere Meldung gethan. *) Man könnte noch mehr Arten derselben unterscheiden, wenn an einer subtileren Zergliederung dieser Sache was gelegen wäre. So könnte man z. B. die **Bossirkunst**, die **Schnitzkunst** **) und die **Drehkunst**, auch noch als besondere Zweyge der bildenden Kunst ansehen. Die letztere hat in der That bey den Griechen ihren eigenen Namen und Rang behauptet.

Der andere Hauptast theilet sich wieder in verschiedene Zweyge, die **Mahlerey**, die **mosaische Kunst**, die **Kupferstecherkunst** und das **Formschneiden**.

Die große Mannichfaltigkeit der zeichnenden Künste, giebt einen sehr überzeugenden Beweis von dem grossen Wolgefallen, das der Mensch an schönen Formen findet. Es scheinet mir außer Zweifel zu seyn, daß dieses natürliche Wolgefallen an Schönheit der Form, schon in seiner ersten Nüchternheit und Einfalt diese Künste hervorgebracht hat; ob sie gleich mit der Zeit vielfältig blos zur Ueppigkeit und zur Unterstützung einer eiteln Pracht angewendet worden. Es giebt zwischen der ersten Anwendung dieser Künste, die blos auf ein unschuldiges, weiter nichts auf sich habendes Ergötzen des Auges abzielt, und ihrem Mißbrauch, der sie blos zur Unterstützung einer übermüthigen Pracht angewendet hat, eine Mittelstrasse, die uns die zeichnenden Künste in ihrem höchsten Werthe zeigen, da sie so wol zu allgemeiner Erhebung oder Erhöhung des Gemüthes, als zu kraftiger Lenkung desselben in besondern Fällen können angewendet werden. Davon aber haben wir an andern Orten hinlänglich gesprochen. *) Wir berufen uns hier nur deswegen darauf, damit man sich überzeuge, daß die Aufnahme und Vollkommenheit dieser Künste, da sie das übrige zu Vervollkommnung des menschlichen Geschlechts beyträgt, keine gleichgültige Sache sey.

Die strengern Sittenlehrer, die die zeichnenden Künste ihres Mißbrauchs halber völlig verwerfen, bedenken nicht, wohin ihre Grundsätze führen. Wenn man alles, was blos unsern Geschmak am Schönen nährt, unterdrüken sollte, so würde der Mensch gerade die Vorzüge verliehren, die ihn am höchsten über die Thiere empor heben. Man macht uns reizende Schilderungen von der Glükseligkeit der noch an der ersten rohen Natur hangenden Völker, die bey gänzlichem Mangel jener Künste, die nächsten und dringendsten Bedürfnisse der Natur in sorgeloser Ruhe befriedigen. Aber man bedenkt nicht, wie nahe solche Menschen den Thieren sind, die eben so sorgefrey gerade die Bedürfnisse, die man für die wichtigsten hält, befriedigen. Die so mannichfaltigen Talente des Menschen geben einen offenbaren Beweis, daß er zu einer Vollkommenheit bestimmt sey, von welcher der höchste Wolstand, der blos Ruhe und völligen Genuß aller Nothdurft verstattet, noch unendlich entfernt ist. Aber diese Betrachtung kann hier nicht weiter ausgeführt werden.

Die allgemeine Benennung der Künste, von denen hier die Rede ist, zeiget an, daß die Zeichnung das Fundament derselben ist, und daß sie ihren eigentlichen Werth daher haben: deswegen haben wir diese besonders zu betrachten.

Zeich-

*) S. Bildende Künste.

**) l'Art du Ciseleur.

*) S. Baukunst; Bildhauerkunst; Mahlerey; Stein- und Stempelschneiderkunst.

Digitized by Google

Zeichnung.
(Zeichnende Künste.)

Daß die Zeichnung bey den bildenden Künsten die Hauptsach sey, ist zu offenbar, als daß es eines Beweises bedürfe; nur in Ansehung der Mahlerey, sind deswegen Zweifel entstanden, weil es einigen geschienen hat, daß das Colorit eben so wichtig, als die Zeichnung sey. Es ist nicht selten, daß Gemählde darin die Zeichnung unter dem mittelmäßigen ist, wegen der Fürtrefflichkeit des Colorits unter die ersten Werke der zeichnenden Künste gesetzt worden. Wenn man die Sache genau beurtheilen will, muß man nur bedenken, ob durch Zeichnung, oder durch Colorit das meiste ausgerichtet werde. Daß in der Form der Körper überhaupt mehr Kraft liege, als in ihrer Farbe, ist wol keinem Zweifel unterworfen. Die Form hängt aber gröstentheils von der Zeichnung ab. Aber in den Gemählden scheinet eben diese Kraft der Form ihren Nachdruk vom Colorit zu bekommen. Die vollkommene Täuschung, der zufolge man im Gemählde, nicht einen blos abgebildeten, sondern vorhandenen Gegenstand zu sehen glaubt, erhöhet und vollendet die Kraft der Formen. Wer wird sagen können, daß ein blos gezeichnetes Portrait bey der höchsten Vollkommenheit der Zeichnung, so viel Eindruk auf ihn mache, als wenn zu dieser Zeichnung noch die völlige Wahrheit der Farben, und die daher entspringende Haltung und das Leben noch hinzukommt? Man kann das Colorit mit der Schönheit des Ausdruks, die Zeichnung aber mit dem Sinn, oder dem nakenden Gedanken vergleichen. Der richtigste und wichtigste Gedanken thut erst alsdenn seine volle Würkung, wenn er in einem vollkommenen Ausdruk erscheint. Es giebt Gemählde, die bey einer sehr mangelhaften Zeichnung, blos wegen der ungemeinen Wahrheit, die das Colorit ihnen giebt, nicht die Bewunderung der Kunst, (denn davon ist hier nicht die Rede) sondern den lebhaftesten Eindruk des Gegenstandes selbst bewürken. Doch davon haben wir bereits anderswo gesprochen. *) Wir wollen hier nur so viel anmerken, daß dem Mahler Zeichnung und Colorit, eines so wichtig, wie das andere seyn müsse, und daß er bey merklichem Mangel sowol des einen, als des andern, kein vollkommener Mahler seyn könne. Wie der Redner mit den fürtreflichsten Gedanken, die er elend vorträgt, nichts ausrichtet; und wie der beredteste Mensch, durch den höchsten Glanz des Ausdruks das gedankenlose der Rede nicht würde verbergen können; so verhält es sich auch mit dem Mahler, dem es an Colorit oder an Zeichnung fehlt.

Zur Vollkommenheit der Zeichnung gehören Richtigkeit und Geschmak. Da die Zeichnung nichts anders ist, als eine Bezeichnung sichtbarer Gegenstände, so ist sie um so viel vollkommener, je genauer und richtiger diese Bezeichnung geschieht. Die höchste Richtigkeit bestünde darin, daß schlechterdings jede zur Form des Gegenstandes gehörige Kleinigkeit, gerade so, wie sie ins Auge fällt, gezeichnet würde. Diese vollkommene Richtigkeit hängt theils vom scharfen und richtigen Sehen, theils von der Fertigkeit der Hand ab. Von jenem haben wir besonders gesprochen. **) Wir wollen hier nur noch anführen, daß selbst zum richtigen Sehen schon einige Kenntniß der Optik und Perspektiv erfodert werde. Man glaubt insgemein, daß das Sehen blos von der Schärfe des Auges herkomme, folglich ein angebornes Talent sey. Aber Philosophen, die die Sache näher

*) S. Colorit.
**) S. Augenmaaß.

her untersucht haben, versichern uns, daß man erst nach langer Uebung so weit kommt, als nöthig ist, um sich der wahren Gestalt und Entfernung der Dinge mit einiger Klarheit bewußt zu seyn, oder genau zu wissen, was man sieht. Das Gesicht ist mancherley und wunderbaren Täuschungen unterworfen, die zwar durch Uebung allmählig berichtiget, aber nur durch Theorie völlig unschädlich werden. Wir wollen nur eines einzigen besondern Falles erwähnen. Wenn wir einen Menschen mit ausgestreckten Armen von der Seite, aber in der Nähe sehen, so daß eine Hand merklich entfernter vom Auge ist, als die andere, so müssen sie nothwendig in sehr ungleicher Größe ins Auge fallen. Aber weil wir einmal wissen, daß natürlicher Weis eine Hand so groß ist, wie die andere, so finden wir sie auch ungeachtet ihrer verschiedenen Entfernung gleich groß. Der Mahler, der über perspektivische Verjüngungen nie gedacht hat, würde gewiß auf seiner Lemewand der einen eben die Größe geben, wie der andern, und dadurch seine Zeichnung für geübte und unterrichtende Augen, unrichtig machen. Und so verhält es sich in mehr Dingen, in Ansehung des richtigen Sehens. Verschiedene Kleinigkeiten entgehen der Aufmerksamkeit des Sehenden ganz, wenn ihn nicht gewisse andere Kenntnisse darauf führen. Sehr geringe und zarte Erhöhungen und Vertiefungen im Umriß des Nakenden, wird der, der eine gute Kenntniß der Anatomie hat und weiß, daß irgend ein Knochen, oder eine Muskel hier oder da eine kleine Erhöhung verursachet, auch besonders bemerken; da sie einem andern entgehen werden.

Hieraus wird man begreifen, daß auch das beste Auge zum richtigen Sehen nicht hinlänglich ist, sondern daß viel Uebung, eine lange Bekanntschaft mit den Gegenständen, und Kenntniß der Perspektiv und Anatomie, dazu nothwendig sind.

Die Fertigkeit der Hand scheinet blos eine Sache der langen Uebung zu seyn. Es ist erstaunlich zu sehen, zu was für Fertigkeiten die Gliedmaaßen, besonders Arm und Hand, durch anhaltendes Ueben gelangen können. Diesen Theil der Kunst kann jeder lernen, dessen Fleiß anhaltend und hartnäkig genug ist.

Und hieraus kann ein angehender Zeichner sehen, was er zu thun hat, um zur Richtigkeit der Zeichnung zu gelangen. Sie ist das Fundament der Kunst; weil ohne sie der Geschmak, und das höchste Gefühl des Schönen, nicht vermögend sind, bey der Ausübung ihren Zwek zu erreichen. Darum dringet Mengs darauf, daß Anfänger mit Hintansetzung alles übrigen, sich der Richtigkeit befleißen. Seine Lehre verdienet hier angeführt zu werden. „Ich ermahne, sagt dieser große Künstler, die Anfänger der Mahlerey, daß sie sich nicht zu viel auf solche Subtilitäten, wie hierin geschrieben, (nämlich über Geschmak und Schönheit) verlegen; denn im Anfange taugen solche nicht. Die erste Bemühung eines Anfängers soll seyn, das Auge zur Richtigkeit zu gewöhnen; so daß er dadurch fähig werde, alles nachmachen zu können. Zugleich soll er sich der Handübung befleißigen, damit die Hand gehorsam sey, zu thun, was er will, und nach diesem erst die Regeln und das Wissen der Kunst erlernen.“*)

Aber durch bloße Richtigkeit der Zeichnung kann der Künstler nicht groß werden. Die Vollkommenheit der Kunst besteht nicht darin, daß man jeden Gegenstand in der höchsten Richtig-

*) In der Vorrede zu den Gedanken über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey. S. XIV. und XV.

Richtigkeit zeichne, sondern darin, daß man den nach dem besondern Zwek wol gewählten Gegenstand so zeichne, daß er in seiner Art die höchste Würkung thue. Er muß also leicht, mit Geist, und nachdrüklich gezeichnet seyn, damit er das Auge zur nähern Betrachtung reize. Winkelmann, dem auch Leßing beystimmt, sagt, der erste Grundsatz der zeichnenden Künste sey, alles widrige zu meiden, und überall Schönheit zu suchen. Dieser Grundsatz aber ist meines Erachtens den zeichnenden Künsten nicht eigen, und muß von dem Zeichner nicht weiter ausgedehnt werden, als von jedem andern Künstler. Der Dichter muß alles schön, wolklingend und nachdrüklich, oder auf sonst eine Art mit ästhetischer Kraft vortragen; der Tonsetzer muß immer Harmonie und Rhythmus beobachten, und der Mahler auch da, wo weder Farbe noch Ton die angenehmsten sind, ihnen Harmonie geben. Wollte man jenen Grundsatz so verstehen, daß im Zeichnen alles Unangenehme der Formen zu vermeiden sey, so würde er zu weit führen. Raphael, der größte Zeichner unter den Neuern, hat gar ofte widrige Formen, weil sie zu seinem Inhalt nöthig waren. Aber auch solche Gegenstände müssen in ihrer Art nach guten Verhältnissen, mit fließenden leichten Umrissen, mit Geist und Leben, gezeichnet seyn. Wie in Gemählden die Zeichnung die Hauptsache ist, so ist in der Zeichnung der Geist und das Leben das vornehmste. Richtigkeit befriediget; Anmuthigkeit und Schönheit gefallen; aber das Leben, der mit den wenigsten wesentlichen Strichen fühlbare Charakter jedes Gegenstandes, rührt auf das Lebhafteste.

Ueber diesen höchst wichtigen Punkt der Zeichnung giebt Mengs in dem angeführten Werke den richtigsten und bestimmtesten Unterricht. Jeder Zeichner sollte dieses fürtrefflichen Mannes Anmerkungen hierüber, als die ächten Glaubensartikel seiner Kunst täglich vor Augen haben. Da wir zu dem, was er über den Geschmak und die Schönheit der Zeichnung sagt, nichts hinzuzusetzen finden, so begnügen wir uns, den Künstler blos dahin zu verweisen.

Zeichnung; Handzeichnung.

(Zeichnende Künste.)

Ist ein mehr oder weniger ausgeführter Entwurf eines Werks der zeichnenden Künste, auf Papier mit der Feder, oder einem andern Stift gezeichnet, auch bisweilen mit Licht und Schatten etwas mehr ausgeführt. Dergleichen Zeichnungen werden von den Künstlern gemacht, entweder blos um sich zu üben, oder um Gedanken und Erfindungen, die sie haben, zum künftigen Gebrauch zu entwerfen.

Sie sind in Ansehung der Ausarbeitung von verschiedener Art. Einige enthalten blos den allgemeinen Entwurf einer Erfindung, mit großer Flüchtigkeit gemacht, und dadurch der Künstler sich entweder der Zeichnung seiner Formen, oder der Zusammensetzung und Anordnung seines Werks, die er in einem glüklichen Augenblik erfunden, versichern will. In andern ist die Zeichnung schon mehr ausgeführt, auch wol bereits Licht und Schatten, oder wol gar die Hauptfarben angezeiget.

Die Handzeichnungen großer Meister werden von Kennern und Künstlern sehr hoch geschätzt, und nicht selten zum Studium der Kunst, den nach diesen Zeichnungen vollendeten Werken selbst vorgezogen. Denn da sie insgemein in dem vollen Feuer der Begeisterung verfertiget werden, dem wahren Zeitpunkt, da der Künstler mit der größten Lebhaftigkeit

fühlt, und am glüklichsten arbeitet; so ist auch das größte Feuer und Leben darin.

Zeiten; Taktzeiten.

(Musik.)

Sind die Theile, in welche der Takt eines Tonstuks eingetheilt wird. In den einfachen Taktarten, als $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, und $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, zählt man zwey, vier, oder drey Hauptzeiten oder Taktschläge; in zusammengesezten Taktarten aber muß man außer diesen Hauptschlägen, oder Hauptzeiten, noch die kleinern Zeiten unterscheiden, deren drey oder vier eine Hauptzeit ausmachen. So sind im Seevierteltakte und Sechsachteltakt zwey Hauptzeiten zu unterscheiden, deren jede wieder in drey kleinere Zeiten abgetheilt wird; im $\frac{12}{4}$ Takte sind vier Hauptzeiten, deren jede wieder in drey kleinere getheilt wird. Im $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{8}$ Takt sind drey Hauptzeiten, deren jede drey kleinere begreift.

Die Hauptzeiten sind die, auf deren jede eine besondere Harmonie angeschlagen werden muß, die entweder eben die seyn kann, die schon in der vorhergehenden Zeit gehört worden ist, oder eine neue. Wo durchgehende Töne vorkommen, entstehen noch kleinere Taktheile, die aber nicht mehr für Zeiten gerechnet werden.

Diese Zeiten sind, wie die Sylben der Wörter lang oder kurz, das ist, einige werden durch den Nachdruk des Vortrages schwer, andere durch leichten Vortrag leicht. Man nennt die schweren Zeiten auch gute, die leichten schlechte Zeiten. Von der genauen Beobachtung des Schweren und Leichten der verschiedenen Taktzeiten hängt der Charakter und Geist der Melodie hauptsächlich ab, wie anderswo ausführlicher gezeiget worden. *) Nichts ist deswegen sowol beym Satz, als beym Vortrag wichtiger, als daß die Einrichtung oder Beobachtung der verschiedenen Zeitsystemen auf das genaueste überlegt und abgepaßt werde. Wie das Schwere und Leichte der Zeiten im ersten Takt ist, so muß es durchaus in allen folgenden seyn. Es ist aber eine allgemeine Regel, daß in allen Taktarten die erste Zeit schwer sey. In den geraden Taktarten wechselt das Leichte und Schwere meistentheils so ab, daß die erste, dritte, fünfte, und überhaupt die Zeiten, die auf ungerade Zahlen fallen, schwerer sind, als die zweyte, vierte, sechste, und alle auf gerade Zahlen fallende Zeiten. Im unmittelbaren Takt aber hat dieses beständige Umwechseln des Schweren und Leichten nicht statt; sondern da ist insgemein die erste Zeit lang, die beyden andern aber sind kurz. Doch können die kurzen Zeiten durch Anbringung sowol wesentlicher als zufälliger Dissonanzen lang gemacht werden. Aber da diese mit mancherley Schwierigkeiten verbundene Materie im Artikel Takt ausführlich behandelt worden, so können wir uns hier darauf berufen.

Die genaue Unterscheidung der guten und schlechten Zeiten, ist nicht blos des Vortrags halber, sondern wegen der schiklichen Anbringung der dissonirenden Töne, nothwendig. Wo zufällige Dissonanzen, oder Vorhalte vorkommen, müssen sie mit ihrer Auflösung allemal zwey Hauptzeiten einnehmen, eine gute für die Dissonanz und eine schlechte für die Auflösung: die blos durchgehenden Noten hingegen nehmen in allen Fällen nur eine halbe Zeit ein. Was hierüber noch zu merken ist, hat Marpurg hausser am deutlichsten und vollständigsten angezeiget. *)

Zierlich;

*) S. Takt.

*) S. dessen hohe Schule der musikalischen Composition S. 35. 83. u. 96.

Zierlich; Zierlichkeit.

(Schöne Künste.)

Wir nehmen diese Wörter in dem Sinne, den die Wörter Elegans, und Elegantia in der lateinischen Sprache haben. Zierlich bedeutet hier nicht das, was sich durch Zierrathen auszeichnet, sondern was durch eine gute geschmakvolle Wahl des Einzelen, das zu der Sache gehört, sich in einer schönen und angenehmeren Gestalt zeiget. Zierlich ist die Rede, darin die einzeln Wörter, oder Redensarten wolgewählt sind, um das, was sie ausdrüken sollen, nicht nur in völliger Richtigkeit, sondern auch mit Annehmlichkeit und Geschmak auszudrüken; darin ferner auch auf den Wolklang, und überhaupt auf alles, was ohne Veränderung des Sinnes, den Ausdruk angenehmer machen kann, gesehen worden. Zierlich ist das Gebäude, darin mit Vermeidung alles Ueberflüßigen, oder bloß zur Pracht dienenden, alles nach den besten Verhältnissen gemacht, dazu die angenehmesten Formen gewählt sind, und jede Kleinigkeit mit gehörigem Fleiß ausgearbeitet wird, so daß der feinste Geschmak nirgend Mangel noch Anstoß dabey empfindet.

Ueberhaupt bestehet die Zierlichkeit in Schönheit, die nicht durch Einmischung besonderer schöner Theile, sondern durch die beste Wahl des Nothwendigen hervorgebracht wird. Auch die nakende Schönheit, ohne Verzierung, ist zierlich, wenn jeder und auch der kleineste der nothwendigen Theile, mit Geschmak gewählt ist. Die Zierlichkeit wird gegen Reichthum und Pracht in Gegensatz gestellt, *) und dadurch wird zu verstehen gegeben, daß sie nicht in Anhäufung des Schönen, sondern in der Schönheit des Nothwendigen zu suchen sey.

Ein Gegenstand, der durch vorzügliche ihm wesentliche Kraft stark rühret, bedarf der Zärtlichkeit nicht; wenn er nur Richtigkeit hat, und alles Anstößige darin vermieden ist. Ein Gebäude, das durch Größe mit Einfalt verbunden, das Auge in Erstaunen setzen soll, darf nicht zierlich seyn. Ein Gedanken, der sich durch große Wahrheit auszeichnet, oder der groß, erhaben, oder höchst pathetisch ist, braucht nicht zierlich ausgedrükt zu seyn; man würde das Angenehme der Zierlichkeit bey der stärkeren Empfindung, die seine vorzügliche wesentliche Kraft erwekt, nicht bemerken.

Zierlichkeit ist also hauptsächlich da nöthig, wo größere wesentliche Kraft fehlet. Für den blos unterhaltenden Stoff ist sie am nothwendigsten; weil sie ihm die wahre Annehmlichkeit giebt. Schon durch sie allein wird ein Werk, das sonst keine ästhetische Kraft hätte, zum Werk des Geschmaks. Stark, nachdrüklich, rührend und pathetisch, kann man ohne Kunst sprechen; aber Zierlichkeit wird schwerlich ohne Kunst und Uebung, wenigstens nie, ohne feinen Geschmak erreicht werden. Daher ist die Zierlichkeit vorzüglich die Eigenschaft der Werke des Geschmaks, die sich nicht schon durch irgend eine höhere Kraft auszeichnen.

*) So sagt z. B. Corn. Nepos vom Atticus: Elegans, non magnificus.

Zierrathen.

(Schöne Künste.)

Sind kleinere, mit dem Wesentlichen eines Gegenstandes verbundene Theile, die blos zu Vermehrung des Reichthums, und der äußerlichen Schönheit dienen. Ein Werk, dem es an Zierrathen fehlet, ist deswegen nicht unvollkommen, nicht fehlerhaft, aber es kann zu nakend seyn. Also sind sie einigermaaßen Anhängsel, die

man wegnehmen könnte, ohne das Werk fehlerhaft zu machen. Aber sie sind desto schäzbarer, je genauer sie mit dem Wesentlichen verbunden sind, und das Ansehen wesentlicher Theile haben. In den redenden Künsten sind Figuren und Tropen, die nicht zum bestimmteren oder kräftigern Ausdruk, sondern blos zur Vermehrung der Annehmlichkeit dienen; und in gleicher Absicht eingeschaltete Gedanken, und Episoden, Zierrathen. In der Mahlerey, das, was man ins gemein Nebensachen nennt; in der Musik die Manieren, in der Baukunst alles Schnizwerk, und alles, was den wesentlichen Theilen zu Vermehrung der Pracht, oder des Reichthums beygefügt ist.

Durch Anbringung der Zierrathen wird ein Werk verzieret, und reich, oder prächtig, aber nicht eigentlich zierlich. Da wir über die Verzierungen bereits in einem besondern Artikel gesprochen haben, so begnügen wir uns hier den Begriff der Zierrathen bestimmt zu haben.

Zurükweichen.

(Mahlerey.)

Es geschieht ofte, daß in einem Gemählde die entfernten Gegenstände sich nicht hinlänglich entfernen, oder nicht genug zurükweichen, obgleich der Mahler in Zeichnung und Farben der entfernten Gegenstände alles gethan zu haben glaubet, was die Regeln hierüber fodern. *) Der Fehler liegt insgemein in den Farben und in Licht und Schatten der nächsten Gegenstände, oder des Vorgrundes, und dessen, was darauf steht. In diesem Falle muß das Zurükweichen der entfernten Gegenstände durch nähere Bearbeitung der vorliegenden erhalten werden. Denn wenn man machen kann, daß das vodere dem Auge näher zu kommen scheinet, so wird auch das Hintere blos dadurch zurükweichen. Dieses Herrortreten, oder Herannähern der vodern Gegenstände, wodurch das Zurükweichen der hinteren erhalten wird, muß durch dreyerley Mittel bewürkt werden durch ausführlichere Zeichnung, durch bestimmtere Farben und durch stärkeres Licht und Schatten. Denn je näher uns ein Gegenstand ist, je genauer unterscheiden wir jede Kleinigkeit in seiner Zeichnung, je lebhafter und bestimmter unterscheiden wir die Farbe jeder Stelle und jeden Wiederschein und eben so viel heller scheint jedes Licht und dunkeler jeder Schatten.

Diese drey Mittel muß der Mahler versuchen, um das Zurükweichen der entfernten Gegenstände zu erhalten. Findet er aber, daß die genaueste Befolgung der Regeln in Absicht auf diese Punkte die gesuchte Würkung noch nicht hervorbringen; so kann er daraus abnehmen, daß der Fehler in den eigenthümlichen Farben der nähern Gegenstände liege. Es giebt Farben, die ohne Rükksicht auf ihre Stärke und Schwäche, von andern daneben liegenden, weit mehr abstechen, als andere. Da Vinci hat sehr richtig angemerkt, daß zwey hintereinander liegende Gegenstände, deren eigenthümliche Farben von einerley Art sind, sich weit weniger von einander entfernen, als wenn ihre Farben verschiedenen Ton haben. So ist es z. B. weit schwerer, wo grün gegen grün steht, das Zurükweichen zu erhalten, als wo die Farben verschiedener Art sind, wie wenn roth gegen gelb gesezt wird.

Darum muß der Mahler sich befleißigen, die Würkung der Farben, besonders in Absicht auf das Zurükweichen, genau zu beobachten. Alles andre, was zur Haltung gehört, kann durch Theorie gelernt werden; aber dieser Punkt hängt allein von der Erfahrung ab. Man kann dem Künstler

*) S. Haltung.

Künstler hierüber nichts nützlicheres sagen, als daß man ihm ein fleißiges und überlegtes Lesen der fürtreflichen Beobachtungen empfiehlt, die da Vinci nach sich gelassen hat. Dadurch wird er nicht nur überhaupt von dem Nutzen, den dergleichen Beobachtungen haben, überzeugt werden, sondern zugleich lernen, sein Auge unaufhörlich darin zu üben, daß ihm von allem, was die Erfahrung in Beobachtung der Natur an die Hand geben kann, nichts übergehe.

Zweystimmig.

(Musik.)

Sind die Tonstüke von zwey Stimmen. Sie sind von zweyerley Art. Die vornehmsten und schwersten sind die von zwey concertirenden Stimmen, und werden Duette genennt. Von diesen haben wir in einem besondern Artikel gesprochen. Wir merken hier nur noch an, daß über die Lehre vom Satz des für zwey Instrumente gemachten Duets der Vorbericht zu Quanzens Flötenduetten nachzusehen ist.

Eine andre und leichtere Art des zweystimmigen Satzes kommt in den Stüken vor, da eine einzige Melodie für die Flöte, Hoboe, oder ein andres Instrument, von einem Clavicembel oder Flügel begleitet wird. Bey diesen hat der Satz weniger Schwierigkeit; weil allenfalls das Leere der Hauptstimme durch die vielstimmige Begleitung bedekt wird. Aber bey dergleichen Stüken wird oft der Fehler begangen, daß sie von einer Viola, oder gar von einem Violon begeitet werden. Dadurch geschehen Versetzungen in den Contrapunkt der Octave, wozu doch der Tonsetzer das Stük nicht eingerichtet hat.

Einzele Stellen des zweystimmigen Satzes kommen bisweilen auch in Concerten vor, wo die Hauptstimme durch einige Takte nur von einer Violin begleitet wird. Dergleichen Stellen müssen nothwendig nach den Regeln der Duette, oder Bicinien gesetzt werden.

Es ist sehr übel gethan, wenn man Anfänger zuerst im zweystimmigen Satze übet. Dieser kann nicht richtig gelernt werden, bis man die ganze vierstimmige Harmonie gründlich versteht und einen vierstimmigen Generalbaß rein zu setzen weiß.

Zwischenzeit.

(Dramatische Dichtkunst.)

Die Zeit, die im Drama zwischen zwey Aufzügen verstreicht, und während welcher der Zuschauer nichts von der Handlung sieht. Es würde für einen großen Fehler gehalten werden, wenn zwischen zwey Auftritten eine Lüke, oder Zwischenzeit bliebe. *) Darum ist es eine durchgehends angenommene Regel, daß während einem Aufzug, die Schaubühne nie soll leer gelassen werden. Hingegen bleibet sie zwischen zwey Aufzügen allemal eine Zeitlang leer.

In den griechischen Schauspielen geschah dieses nicht. Die Zwischenzeit, in der die Handlung würklich still stund, war von dem Chor ausgefüllt, und dieser unterhielte den Zuschauer mit Gegenständen, die zur Handlung gehörten. Beym neuen Aufzug wurde die Handlung gerade da fortgesetzt, wo sie am Ende des vorhergehenden geblieben war, und der Zuschauer durfte sich den Zwang nicht anthun, sich einzubilden, daß zwischen dem Schluß des vorhergehenden, und dem Anfang des neuen Aufzuges, eine beträchtlichere Zeit verflossen sey, als würklich geschieht. Vielweniger wurde diese Zwischenzeit von dem Dichter zu einem

*) S. Lüke.

nem Theil der Handlung hinter dem Vorhang angewendet.

Die beträchtlichen Zwischenzeiten, die sich die neuern Dichter nicht selten erlauben, geben ihnen zwar die Bequemlichkeit, manches hinter dem Vorhang geschehen zu lassen, wodurch die Vorstellung selbst sehr abgekürzt wird. Aber selten geschieht es mit Vortheil für das Ganze. Währender Zwischenzeit beschäftiget sich der Zuschauer meistentheils mit ganz fremden, das Schauspiel gar nicht angehenden Gegenständen, und dieses kann nicht wol ohne Schaden der Würkung geschehen. Geschieht inzwischen etwas wichtiges in der Handlung selbst, so hört man beym Anfang des neuen Aufzuges die Sache erzählen, die man lieber gesehen hätte, oder man muß gar erst aus dem, was itzt geschieht, errathen, was in der Zwischenzeit vorgefallen ist.

Es scheinet demnach, daß auch in diesem Stük die Einrichtung des griechischen Schauspiels der unsrigen vorzuziehen sey. Die Schaubühne wurde nicht nur nie leer, sondern man sah auch zwischen zwey Handlungen, wenigstens im Trauerspiel, nichts fremdes, und so wurde der Zuschauer in einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit auf die Handlung unterhalten.

Die ungeschikteste Anwendung der Zwischenzeit aber geschah ehedem durch die Zwischenspiele, oder Intermezzi, die eine besondere, die Hauptbandlung gar nicht angehende, meistens poßirliche Handlung vorstellten. Aber nicht viel besser sind in unsern Operen die Ballette zwischen den Aufzügen.

Digitized by Google

nem Theil
Vorhang a
Die betr
die sich die
erlauben,
quemlichkei
Vorhang
durch die
gekürzt wi
es mit V
Währende
sich der Z
ganz frem
nicht ange
dieses kan
der Würk
inzwischen
Handlung
Anfang d
che erzähl
hätte, o
dem, w

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google